

80

LETRAS

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

CARACAS-VENEZUELA
LETRAS , Vol. 51, N° 80
2009

ISSN: 0459-1283

Depósito legal: pp. 195202DF47



LETRAS (1958-2009)
51 Años

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR

Rector	Luis Marín
Vicerrector de Docencia	Francia Celis
Vicerrector de Investigación y Postgrado	Pablo Ríos
Vicerrector de Extensión	Moraima Esteves
Secretaria	Rosa Olinda Suárez

INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS

Director	Pablo Ojeda
Subdirector de Docencia	Alix Agudelo
Subdirector de Investigación y Postgrado	Elizabeth Sosa
Subdirector de Extensión	Hernán Hernández
Secretario	Juan Acosta Bool
Coordinador General de Investigación	Belkys Guzmán

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LITERARIAS “ANDRÉS BELLO”

Consejo Técnico:

Director: César A. Villegas Santana
Subdirectora: Anneris Pérez de Pérez

COORDINADORES DE ÁREAS

Área de Lingüística: Rita Jáimez
Área de Literatura: Álvaro Martín Navarro
Área Pedagogía de la Lengua y la Literatura: Norma González de Zambrano

COORDINADORES DE SECCIONES

Sección de Docencia: Dulce Santamaría
Sección de Extensión: José Rafael Simón
Sección de Promoción y Difusión: Angélica Silva

Investigadores: Thays Adrián, Luis Álvarez, Clara Canario, Miren De Tejada Lagonell, Sabrina Delgado, María Elena Díaz, Rosa Figueroa, Lucía Fraca de Barrera, Norma González de Zambrano, Einar Goyo, Rita Jáimez, Élide León, Roberto Limongi, Yolibeth Machado Key, Álvaro Martín Navarro, Luislis Morales, Diana Nivia, Anneris Pérez de Pérez, Fanny Ramírez, Rafael Rondón Narváez, José Sánchez Barón, Dulce Santamaría, Sergio Serrón, Angélica Silva, José Rafael Simón, Elizabeth Sosa, Anyomar Velazco, Minelia Villalba de Ledezma, César Villegas, Ana Vivas, Freddy Monasterios, Héctor León, Alejandro Useche, Ligia Yanira Yánez.

Personal de secretaría: Carmen Rojas
Odalís Mata

Asistente de biblioteca: Francisco Urbina

LETRAS

- Es una revista científica universitaria que publica resultados de trabajos de investigadores nacionales y extranjeros en las diversas áreas del conocimiento lingüístico y literario, con énfasis en los temas educativos.
- Letras tiene por objetivos fundamentales:
 1. Contribuir con la construcción del conocimiento científico en las áreas de la lingüística y la crítica literaria.
 2. Colaborar con el mejoramiento de la calidad de la educación en el campo de la lengua y la literatura.
 3. Estudiar la identidad lingüística y literaria del venezolano y del latinoamericano.
 4. Favorecer la construcción de la identidad cultural del venezolano, a través de las investigaciones educativas en nuestras áreas de acción.

INDEXADA Y REGISTRADA en: CLASE (http://132.248.9.1:8991/F/9CC53H7QGY2V52J8FS4PJCE8QEMUTMMQIRD4LM6YQ8TH5I6R302617?func=file&file_name=base-info); Cleaninghouse on Languages and Linguistics (http://www.csa.com/e_products/databases-collections.php); Dialnet (<http://dialnet.unirioja.es>); ERIC (<http://bib.unne.edu.ar/index.html>); LATINDEX (<http://www.latindex.org>); IRESIE (<http://iisue.unam.mx/irasie>), el Registro de Publicaciones Científicas y Tecnológicas del FONACIT (199900210), Índice de Revistas Venezolanas de Ciencia y Tecnología REVENCYT (<http://www.revencyt.ula.ve>) y SCIELO (<http://www.scielo.org.ve>).

- **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.
- **DE 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.
- © **Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello” Depósito legal:** pp. 195202DF47
- **ISSN:** 0459-1283
- Es una publicación cofinanciada por el Fondo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (FONACIT) y por el Vicerrectorado de Investigación y Postgrado (FON-DEIN) de la UPEL
- Edición: tres números al año.
- PVP: 0,50 U.T.
- Canje: Se establecerá con publicaciones similares, o con instituciones universitarias, culturales y centros de investigaciones lingüísticas, literarias y pedagógicas.
- **LETRAS** no se hace necesariamente responsable de los juicios y criterios expuestos por los colaboradores.
- Correspondencia:
- Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello” (IVILLAB)
- Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas
- Edificio Histórico, Piso 1, Av. Páez, Urbanización El Paraíso, Teléfono 0058-212-451.18.01
- Caracas – Venezuela
- Correo electrónico: letras-ivillab@cantv.net - letras.ivillab@gmail.com

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN POR CUALQUIER MEDIO SIN AUTORIZACIÓN DE SUS EDITORES

Impreso en Venezuela por: Litografía Metrotip.
e-mail: metrotip@cantv.net / Telf.: (0212) 261.9366

Arte Final: Profa. Thays Adrián
T.S.U. Carmen Rojas
T.S.U. Benita Canache

LETRAS , Vol. 51, N° 80

(ISSN 049-1283)

(Depósito legal: pp.195202DF47)

Director: César A. Villegas Santana (valladolid@cantv.net)

Coordinadora: Anneris Pérez de Pérez (annerisgricel@hotmail.com)

Correspondencia y canje: Carmen Rojas (letras-ivillab@cantv.net)
Benita Canache

Consejo de redacción: César Villegas y Anneris de Pérez.

Consejo editorial: Anneris Pérez de Pérez (UPEL-IPC), César Villegas (UPEL-IPC), Élide León (UPEL-IPC), Fanny Ramírez (UPEL-IPC), José Simón (UPEL-IPC), Lucía Fraca de Barrera (UPEL-IPC), Luis Álvarez (UPEL-IPC), Luislis Morales (UPEL-IPC), Minelia de Ledezma (UPEL-IPC), Miren de Tejada (UPEL-Sede Rectoral), Rita Jáimez (UPEL-IPC), Sergio Serrón (UPEL-IPC), Pablo Arnáez (UPEL-Maracay), Rudy Mostacero (UPEL-Maturín), Marlene Arteaga (IP. "Siso Martínez"), Ebelio Espínola (UPEL-Barquisimeto), Gregory Zambrano (ULA), Mariela Díaz (UDO), Godsuno Chela-Flores (LUZ), Luis Barrera Linares (USB), Iraida Sánchez (UCAB), Juan Francisco García (UNEG), Marisol García (ULA), Diana Castro (USB), Gregorio Valera Villegas (USR), Elba Bruno de Castelli (UCV), María Nélide Pérez (USB), Francisco Freitas (ULA), Juan Pascual Gay (Univ. Aut. del Edo. de Morelos – México), Gloria Balcarcel (Univ. de Bucaramanga – Colombia), Cleide Emilia Faye Pedrosa (Univ. Federal de Sergype-Brasil), Angélica Tornero (Univ. Aut. del Edo. de Morelos – México).

Director artístico: Luis Domínguez Salazar. Artista Plástico de reconocidos méritos a nivel nacional e internacional, creador de la Portada de la revista Letras.

Traducción: Élide León (Inglés), Rafael Monges (Francés), Celia Guido (Portugués), Luis Álvarez (Italiano)

LETRAS, VOL. 51
ISSN 0459-1283
Depósito legal: pp. 195202DF47

Consejo de arbitraje del Vol. 51 (78, 79, 80)

Alejandro Useche (UPEL-IPC)
Angélica Silva (UPEL-IPC)
Anneris de Pérez (UPEL-IPC)
Antonio Murguey (UDO-Nueva Esparta)
Arturo Mujica (UPEL-IPC)
Beatriz Luque (UPEL-IPC)
Bernardo Bethancourt (UPEL-IPC)
Celso Medina (UPEL-IPC)
César Villegas (UPEL-IPC)
Dámaris Vásquez (USB)
Dulce Santamaría (UPEL-IPC)
Edith Pérez Sisto (USB)
Eduardo Concepción (Universidad Pedagógica de la Habana-Cuba)
Einar Goyo Ponte (UPEL-IPC)
Elizabeth Sosa (UPEL-IPC)
Emilia Fayc Pedrosa (Universidad Federal de Sergipe-UFS-Brasil)
Fanny Ramírez de Ramírez (UPEL-IPC)
Freddy Monasterios (UPEL-IPC)
Gladys Madriz (UCV-USR)
Héctor León (UPEL-IPC)
Hilda Inojosa (UPEL-IPC)
Jorge Rueda (Universidad de Concepción - Chile)
José Rafael Simón (UPEL-IPC)
José Sánchez Barón (UPEL-IPC)
Juan Francisco García (UNEG-Sede Ciudad Bolívar)
Juan Pascual Gay (Universidad Autónoma del Estado de Morelos-México)
Lucía Fraca de Barrera (UPEL-IPC)
Luis Álvarez (UPEL-IPC)
Luis Barrera Linares (USB)

Magaly Sálazar (UPEL-IPC)
María Elena Díaz (UPEL-IPC)
María Elena Gómez (UPEL-IPC)
Mariela Díaz (UDO-Cumaná)
Milagros Matos (UNA)
Mildred Herrera (UPEL-IPC)
Norma González Vilorio (UPEL-IPC)
Oscar Alberto Morales (ULA-Mérida)
Pablo Arnáez (UPEL-Maracay)
Raimundo Medina (LUZ)
Rudy Mostaceros (UPEL-Maturín)
Sergio Serrón (UPEL-IPC)
Stella Serrano (ULA-Mérida)
Thays Adrián (UPEL-IPC)
Yolanda Pérez (UPEL-IPC)

TABLA DE CONTENIDO
LETRAS, Vol. 51, N° 80
(ISSN 049-1283)

Géneros discursivos y lengua escrita: propuesta de una concepción integral desde una perspectiva sociocognitiva	19
Giovanni Parodi	
Historia de la oración interrogativa en la Real Academia Española ..	57
Juan Francisco García	
El campo cultural venezolano de los años 50: un espacio abierto a la escritura	89
Carmen Victoria Vivas Lacour	
El fonema nasal posnuclear en el español: un estudio diacrónico ...	117
Jorge Enrique González – Andrés Algara	
Tradición poética y mito en la poesía de Elí Galindo	137
Celso Medina	
<i>Tragicum principium et comicum finem</i> en dos guiones cinematográficos de Jorge Luis Borges	165
Álvaro Martín Navarro	
Madrid el 11 de marzo de 2004	205
Rita Jáimez Esteves	
<i>Vidas secas</i> de Graciliano Ramos: una visión del proletariado	241
Freddy J. Monasterios M.	
Investigación, producción escrita y praxis artística. Una vía para la definición y consolidación de una estética nacional a través del estudio de Manuel Quintana Castillo	263
Nidia Tabarez Reyes	

Las historias múltiples y la reescritura de la historia como tendencias discursivas	291
Mayra Y. Mendoza Blanco	
El tuteo entre los jóvenes tachirenses	321
Francisco Freites Barros	
La otredad: una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo	349
Elizabeth Sosa	

Reseñas:

* El acceso a la educación superior en Venezuela: ¿equidad o inequidad?	373
Thays Adrián Segovia	
* La Filosofía como experiencia del pensar	377
Ana María Morales García	
Autores	381
Índices previos Vol. 49 (74-75), Vol. 50 (76-77) y Vol. 51 (78-79)	
Normas para la publicación	395
Normas para los árbitros	419

TABLE OF CONTENT

Written discourse genres: towards a comprehensive conception from a socio-cognitive perspective	19
Giovanni Parodi	
History of the interrogative sentence in the Real Academia Española	57
Juan Francisco García	
The 1950s Venezuelan cultural field: an open space for writing	89
Carmen Victoria Vivas Lacour	
The postnuclear nasal phoneme in spanish: a diachronic study	117
Jorge Enrique González – Andrés Algara	
Poetic tradition and myth in the poetry of Eli Galindo	137
Celso Medina	
<i>Tragicum principium et comicum finem</i> in two cinema scripts of Jorge Luis Borges	165
Álvaro Martín Navarro	
Madrid on the 11 of march, 2004	205
Rita Jáimez Esteves	
<i>Vidas secas</i> of Graciliano Ramos: a vision of the proletariat	241
Freddy J. Monasterios M.	
Research, written production and artistic praxis. A path towards the definition and consolidation of a national aesthetics through the study of Manuel Quintana	263
Nidia Tabarez Reyes	
Multiple stories and history rewriting as discursive trends.....	291
Mayra Y. Mendoza Blanco	

The *tuteo* among young people in Táchira 321
Francisco Freites Barros

The otherness: a view of latin american contemporary thought..... 349
Elizabeth Sosa

Reviews:

Authors 381

Previous contents Vol. 49 (74-75), Vol. 50 (76-77) y Vol. 51
(78-79) 389

Guidelines for contributors 399

Guide for referees 421

INDEX

Genres du discours écrit: vers une conception intégrale d'après une perspective sociocognitive	19
Giovanni Parodi	
Histoire de la phrase interrogative dans L'Académie Royale Espagnole	57
Juan Francisco García	
Le cadre culturel vénézuélien des années 50 : Un espace ouvert à l'écriture	89
Carmen Victoria Vivas Lacour	
Le phonème nasal post-nucléaire dans l'espagnol du Venezuela: une étude diachronique	117
Jorge Enrique González – Andrés Algara	
Tradition poétique et mythe dans la poésie d'Eli Galindo	137
Celso Medina	
Tragicum principium et comicum finem dans deux scénarios cinématographiques de Jorge Luis Borges	165
Álvaro Martín Navarro	
Madrid le 11 mars 2004	205
Rita Jáimez Esteves	
<i>Vidas secas (vies sèches)</i> de Graciliano Ramos: une vision du prolétariat	241
Freddy J. Monasterios M.	
Ricerca, produzione scritta e prassi artistica. Un mezzo per la definizione e la consolidazione di una estetica nazionale attraverso lo studio di Manuel Quintana Castillo	263
Nidia Tabarez Reyes	

Les histoires multiples et la réécriture de l'histoire comme tendance discursive	291
Mayra Y. Mendoza Blanco	
Le tutoiement parmi les jeunes de l'état de Tachira	321
Francisco Freites Barros	
L'autre : une vision de la pensée latino-américaine contemporaine	349
Elizabeth Sosa	

Notice bibliographique :

Auteurs	381
Index préalable Vol. 49 (74-75), Vol. 50 (76-77) y Vol. 51 (78-79)	389
Règlement pour publier dans la revue <<Letras>>	403
Règlement pour les arbitres	423

CONTENUTI

Generi del discorso scritto: verso una concezione integrale da una prospettiva sociocognitiva	19
Giovanni Parodi	
Storia della frase interrogativa nella Reale Academia Spagnola.....	57
Juan Francisco García	
Il campo culturale venezuelano degli anni 50: uno spazio aperto alla scrittura	89
Carmen Victoria Vivas Lacour	
Il fonema nasale postnucleare nello spagnolo. Uno studio diacronico.....	117
Jorge Enrique González – Andrés Algara	
Tradizione poetica e mito nella poesia di Eli Galindo.....	137
Celso Medina	
Principi tragici e fini comici su due copioni cinematografici di Jorge Luis Borges	165
Alvaro Martín Navarro	
Madrid l'11 marzo 2004	205
Rita Jáimez Esteves	
Vidas secas, di Graciliano Ramos: una visione del proletariato.....	241
Freddy J. Monasterios M.	
Ricerca, produzione scritta e prassi artistica. Un mezzo per la definizione e la consolidazione di una estetica nazionale attraverso lo studio di Manuel Quintana Castillo	263
Nidia Tabarez Reyes	

Le molteplici storie e la riscrittura della storia come tendenze discorsive	291
Mayra Mendoza Blanco	
Il dare del tu tra i giovani di Táchira	321
Francisco Freites Barros	
L'alterità: una visione del pensiero latinoamericano Contemporaneo	349
Elizabeth Sosa	

Recensión:

Autori	381
Indici de numeri precedente Vol. 49 (74-75), Vol. 50 (76-77) y Vol. 51 (78-79)	389
Norme per la pubblicazione	407
Norme per i giudici	425

ÍNDICE

Géneros do discurso escrito: para uma concepção integral a partir de uma perspectiva socio-cognitiva	19
Giovanni Parodi	
História da oração interrogativa na Academia Real Espanhola	57
Juan Francisco García	
O meio cultural venezuelano dos anos 50: um espaço aberto à escrita	89
Carmen Victoria Vivas Lacour	
O fonema nasal pós-nuclear em espanhol: um estudo diacrónico ...	117
Jorge Enrique González – Andrés Algara	
Tradição poética e mito na poesia de Elí Galindo	137
Celso Medina	
Tragicum principium et comicum finem em dois guiões cinematográficos de Jorge Luís Borges	165
Álvaro Martín Navarro	
Madrid a 11 de março de 2004	205
Rita Jáimez Esteves	
<i>Vidas secas</i> , de Graciliano Ramos: uma visão do proletariado	241
Freddy J. Monasterios M.	
Investigação, produção escrita e praxis artística – uma via para a definição e consolidação de uma estética nacional através do estudo de Manuel Quintana Castillo	263
Nidia Tabarez Reyes	

As histórias múltiplas e a reescrita da história como tendências discursivas	291
Mayra Y. Mendoza Blanco	

O tratamento por “tu” entre os jovens do estado Táchira	321
Francisco Freites Barros	

A alteridade: uma visão do pensamento latino-americano contemporâneo	349
Elizabeth Sosa	

Resensão crítica:

Autores	381
---------------	-----

Índices de números prévios Vol. 49 (74-75), Vol. 50 (76-77) y Vol. 51 (78-79)	389
---	-----

Normas de publicação	411
----------------------------	-----

Normas para consultores	427
-------------------------------	-----

GÉNEROS DISCURSIVOS Y LENGUA ESCRITA: PROPUESTA DE UNA CONCEPCIÓN INTEGRAL DESDE UNA PERSPECTIVA SOCIOCOGNITIVA

Giovanni Parodi¹

(Pontificia Universidad Católica de Valparaíso - Chile)

gparodi@ucv.cl

Resumen

El concepto de género del discurso cuenta con una amplia discusión en la bibliografía reciente. Su definición y clasificaciones han sido objeto desde múltiples opciones teóricas y empíricas. En particular, cabe destacar que su centralidad dentro de las teorías lingüísticas ha ocupado un lugar preponderante durante los últimos diez a quince años. No obstante ello, es fácil comprobar que las elusivas y divergentes concepciones subyacentes al término *género* ofrecen una amplia diversidad de opciones alternativas, llegando a detectarse visiones relativamente extremas. En este contexto, en este artículo se propone un marco de reflexión teórica interdisciplinario para alcanzar una concepción integral de los géneros discursivos. Así, sin dejar de reconocer los factores sociales y semióticos, se propone una definición operacional para este constructo desde una perspectiva que enfatiza el factor cognitivo y el rol activo del sujeto en su construcción. Al mismo tiempo, se avanza en una propuesta para la construcción de géneros académicos y profesionales en dominios disciplinares.

Palabras clave: género del discurso, cognición, conocimiento disciplinar

Recepción: 08-07-2008 Evaluación: 10-11-2008 Recepción de la
versión definitiva: 15-01-2008

1 Este artículo ha sido elaborado en el marco del Proyecto FONDECYT 1060440.

WRITTEN DISCOURSE GENRES: TOWARDS A COMPREHENSIVE CONCEPTION FROM A SOCIO-COGNITIVE PERSPECTIVE

Abstract

The concept of discourse genre has been focus of wide discussion in recent bibliography. Its definition and classifications have been a subject from multiple theoretical and empirical perspectives. Particularly, it is worth foregrounding that its centrality within linguistic theories has occupied a predominant place during the last ten or fifteen years. Even so, it is easy to realize that the elusive and divergent conceptions that underlie the term *genre* offer a wide variety of alternative options, making it possible to detect relatively extreme visions. In this context, this article proposes an interdisciplinary framework for the theoretical reflection that aims at achieving a comprehensive conception of discursive genres. Therefore, without dismissing an acknowledgment of social and semiotic factors, an operational definition of this construct is proposed from a perspective that emphasizes the cognitive factor and the active role of the subject in its construction. At the same time, a proposal is advanced for the construction of academic and professional genres in disciplinary fields.

Key words: discourse genre, cognition, disciplinary knowledge.

GENRES DU DISCOURS ÉCRIT: VERS UNE CONCEPTION INTÉGRALE D'APRÈS UNE PERSPECTIVE SOCIOCOGNITIVE

Résumé

Le concept du genre du discours a été très étudié dans la bibliographie récente. Sa définition et ses classements ont été analysés d'après de multiples options théoriques et empiriques. Notamment, il faudrait faire ressortir l'importance que les genres discursifs ont eue dans les différentes théories linguistiques

pendant les 10 ou 15 dernières années. En dépit de cela, il est facile de vérifier que les équivoques et divergentes conceptions sous-jacentes du terme *genre* fournissent une grande diversité d'options alternatives permettant de relever des visions relativement extrêmes. En tenant compte de ce contexte, dans cet article, on présente un cadre de réflexion théorique interdisciplinaire pour atteindre une conception intégrale des genres discursifs. De cette façon, sans mettre à l'écart les facteurs sociaux et sémiotiques, on propose une définition opérationnelle pour ce principe d'après une perspective mettant l'accent sur le facteur cognitif et sur le rôle actif de l'individu lors de sa construction. En même temps, on avance vers une proposition de construction des genres académiques et professionnels dans des domaines disciplinaires.

Mots clés : genre du discours, cognition, connaissance disciplinaire

GENERI DEL DISCORSO SCRITTO: VERSO UNA CONCEZIONE INTEGRALE DA UNA PROSPETTIVA SOCIOCOGNITIVA

Riassunto

Il concetto di genere del discorso possiede oggi un'ampia discussione sulla più recente bibliografia. La sua definizione e le classificazioni sono state prodotte da molteplici opzioni teoriche ed empiriche. Il suo luogo centrale nelle teorie linguistiche è stato sviluppato negli ultimi dieci, quindici anni. Nonostante ciò, è facile comprovare che le elusive e diverse concezioni che riguardano la parola *genere* offrano un'ampia diversità di opzioni alternative, tra le quali possono essere percepite ottiche relativamente estreme. In questo contesto, l'articolo propone un quadro di riflessioni teoriche interdisciplinari per arrivare ad una concezione integrale dei generi discorsivi. In questo modo, senza smettere di riconoscere i fattori sociali e semiotici, si offre una definizione per questo costrutto da una prospettiva che fa l'enfasi sul fatto cognitivo e sul ruolo attivo del soggetto nella sua costruzione. Allo stesso tempo, si fa una

proposta per la costruzione di generi accademici e professionisti riferiti ad alcune discipline.

Parole chiavi: Genere del discorso, Cognizione, Conoscenza disciplinare.

GÉNEROS DO DISCURSO ESCRITO: PARA UMA CONCEPÇÃO INTEGRAL A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA SOCIO-COGNITIVA

Resumo

O conceito de género do discurso conta com uma ampla discussão na bibliografia recente. A sua definição e classificações têm sido objecto de múltiplas opções teóricas e empíricas. Em particular, cabe destacar que a sua centralidade dentro das teorias linguísticas tem sido preponderante durante os últimos dez a quinze anos. Não obstante, é fácil comprovar que as elusivas e divergentes concepções subjacentes ao termo “género” oferecem uma ampla diversidade de opções alternativas, chegando a detectar-se visões relativamente extremas. Neste contexto, este artigo propõe um marco de reflexão teórica interdisciplinar para alcançar uma concepção integral dos géneros discursivos. Assim, sem deixar de reconhecer os factores sociais e semióticos, propõe-se uma definição operacional para este constructo a partir de uma perspectiva que enfatiza o factor cognitivo e o papel activo do sujeito na sua construção. Ao mesmo tempo, avança-se numa proposta de construção de géneros académicos e profissionais em domínios disciplinares.

Palavras-chave: género do discurso, cognição, conhecimento disciplinar

GÉNEROS DISCURSIVOS Y LENGUA ESCRITA: PROPUESTA DE UNA CONCEPCIÓN INTEGRAL DESDE UNA PERSPECTIVA SOCIOCOGNITIVA

Giovanni Parodi

Introducción

¿Qué son efectivamente los géneros del discurso?, ¿constituyen unidades cerradas en sí mismas, muy fáciles de definir y operacionalizar?, ¿se encuentran efectivamente “allí afuera” como sugieren algunos o son constructos “puramente mentales”, como proponen otros?, ¿constituyen exclusivamente unidades de análisis creadas por el científico empirista radical?, ¿es factible desarrollar una pedagogía o alfabetización académica guiada por la teoría de los géneros, es decir, son estos “enseñables” o resultan “meramente empleables”? Muchas o todas estas preguntas circundan erráticamente a la teoría de los géneros. Algunas, al parecer, excesivamente excluyentes. No obstante ello, quedan de manifiesto intereses diversos, propósitos, orígenes y naturalezas variadas.

Al mismo tiempo, como es fácil comprobar, las elusivas y divergentes concepciones teóricas subyacentes al término *género* ofrecen una amplia diversidad de opciones alternativas. Sin lugar a dudas, ello puede confundir y perder al novato, pero también al experto. Aproximaciones desde la Nueva Retórica, las Lenguas para Propósitos Específicos, la Lingüística Sistemico Funcional, la Semiolingüística, el Análisis de Discurso, entre otras, son todas opciones válidas de ser exploradas y discutidas. En algunos casos, se detectan diferencias altamente relevantes, tanto en la naturaleza misma como en los parámetros de clasificación y de aplicaciones educativas. Así, en algunos casos, varían grandemente los focos de atención y el modo de abordar el análisis, el tipo de categorizaciones o taxonomías y el

modo de realizar indagaciones empíricas. En ciertos casos, los principios antagónicos hacen imposible la compatibilidad de enfoques.

Ahora bien, el propósito de este artículo es proporcionar un marco de reflexión monográfica que explicita mi propia concepción integral y enfatice, de modo especial, un enfoque sociocognitivista de los géneros discursivos (con especial atención a la modalidad escrita de la lengua) desde los principios de la *Escuela Lingüística de Valparaíso* (ELV) y de una exploración empírica de ciertos géneros académicos y profesionales en algunas disciplinas científicas. Esta reflexión y propuestas se ofrecen en el contexto de una discusión en curso y abierta a revisiones y críticas. Como se desprende, en este trabajo no busco identificar ni comparar los principales enfoques que se han preocupado de los géneros discursivos. Menos aún intento registrar una evolución histórica del concepto ni de sus progresos o problemas. Existen, hoy en día, abundantes estudios que contribuyen a aportar tal panorama de modo muy adecuado (entre otros, Bhatia, 1993, 2004; Devitt, 2004; Hyland, 2007, 2008; Bruce, 2008).

Este artículo se vincula con los antecedentes fundantes de la ELV (Peronard & Gómez Macker, 1985; Gómez Macker, 1998; Parodi, 2007a, 2008a; Peronard, 2007) y presenta y defiende una tesis teórico-empírica que puede resultar obvia para muchos investigadores fuera del ámbito estricto de la lingüística (tales como psicolingüistas, científicos cognitivos, psicólogos evolutivos y psicólogos del discurso) en que se tiende a acoger una mirada inter y transdisciplinaria. Y que puede resultar controversial y no evidente para un número significativo de investigadores desde la teoría de la comunicación, la sociología, el análisis del discurso, el análisis crítico del discurso y, en general, desde ciertas áreas de las humanidades, de las ciencias sociales y de las ciencias computacionales.

El asunto tiene que ver con los principios ontológicos y epistemológicos de nuestra concepción de ser humano y de lenguaje y, por ende, de nuestra concepción integral y multidimensional de los géneros. Estos principios son cruciales para explorar una teoría de

los géneros académicos y profesionales y para una alfabetización disciplinar especializada. Entonces, desde nuestra visión psico-socio-discursiva del lenguaje (Parodi, 2003, 2005), en que un sujeto hablante/escritor y uno oyente/lector desempeñan un rol central (Parodi, 2007a, 2008a), los géneros se articulan de modo integral desde un enfoque socioconstructivista -al menos- en tres dimensiones: cognitiva, social y lingüística.

Sin lugar a dudas, la dimensión cognitiva aporta un componente fundamental, hasta ahora un tanto ausente, la cual se articula con la social a través de la dimensión lingüística y rescata, así, al ser humano como agente comunicativo vital, evitando así cosificaciones y externalismos exagerados para dar cuenta de los géneros. Este núcleo temático será un punto central a desarrollar en lo que sigue.

1. Los géneros discursivos como constructos cognitivos

No cabe duda de que el estatus de la dimensión cognitiva dentro de los estudios acerca del lenguaje ha mostrado un camino poco decidido. Resulta así escaso el empleo de los términos *cognición* o *cognitivo* en los trabajos de los últimos 20 a 30 años. Por supuesto que no incluyo aquí los aportes de Noam Chomsky ni los de la denominada *lingüística cognitiva*. Esta relativa ausencia de términos no sólo revela una escasa atención a estos aspectos sino que demuestra que el foco de preocupaciones ha transitado por otros caminos. No obstante ello, no deja de llamar la atención la sí decidida presencia de términos, entre otros, tales como *conocimiento*, *pensamiento*, *experiencia*, *significado*, *procesamiento*, *conceptos*, *ideas*. Esto quiere decir que, de cierto modo, habría lo que podría llamar una lingüística mentalista o psicológica en la cual se reconocen hechos mentales, pero desde la cual no se indagan procesos de naturaleza claramente cognitivista. La vaguedad conceptual y definicional se hace patente y queda claro que se tiende a dejar fuera de alcance todo asunto que implique una decisión respecto a la dimensión cognitiva del lenguaje (Parodi, 2008a).

En cuanto a los géneros discursivos desde fuentes lingüísticas, no se registra un importante uso de los términos en cuestión y, cuando sucede, es escaso y vago. Son ciertamente pocas las excepciones, aunque en los últimos años se detecta una progresiva atención a una dimensión cognitiva del género (Bhatia, 2004; Virtanen, 2004; van Dijk, 2008; Bruce, 2008). La carencia de compromiso y de precisión es abundante. Se hace evidente que los teóricos del género han tendido a excluir la dimensión cognitiva o, definitivamente, han negado, desestimado o desenfanzado la relación entre cognición y lenguaje.

En mi opinión, una concepción multidimensional de los géneros debe visualizar los diferentes ejes que lo componen. Al menos, debe determinar dimensiones básicas que sostengan la concepción compleja a la cual adherimos. Como se aprecia en la Figura 1, la dimensión cognitiva, la dimensión social y la dimensión lingüística se proponen como esenciales y dan así forma a los géneros discursivos. Estos ejes fundantes son representados de modo interactivo en la siguiente figura.

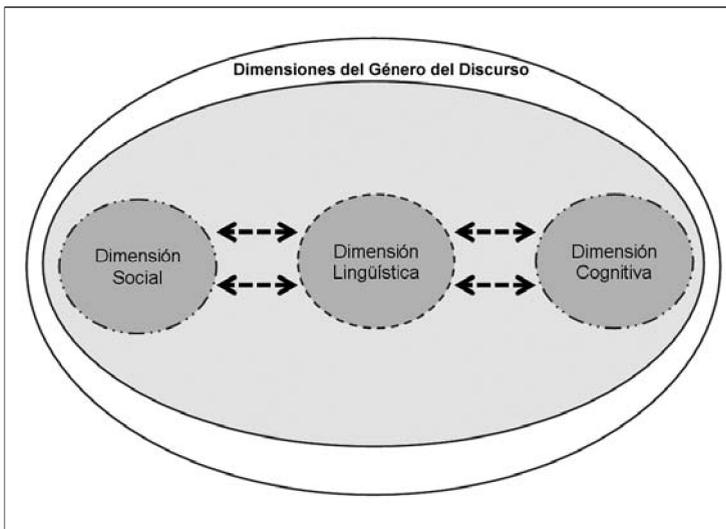


Figura 1. Dimensiones fundamentales que interactúan en la construcción de los géneros

A partir de la Figura 1, se evidencia que la relación entre las tres dimensiones no es una de tipo simétrico. La dimensión lingüística ejerce así un rol fundamental y sinérgico entre las tres, pero a la vez establece un nexo entre las otras dos. Para que mucho de lo que acontece en el mundo social alcance un estatus cognitivo, el lenguaje como herramienta central de la vida humana vehicula la semiosis hacia un sustrato cognitivo y a la vez reconstruye el mismo hecho semiótico.

Sin negar estos tres ejes propuestos y las diversas interacciones implicadas en este concepto de *género*, deseo en este momento destacar una concepción de los géneros discursivos, preferentemente, como constructos cognitivos. En mi opinión, esta dimensión que resalto no ha sido suficientemente considerada y se ha tendido a una excesiva mirada semiótica externalista del constructo género (Halliday, 1978; Kress & Threadgold, 1988; Martin, 1992; Stubbs, 2007). En todo caso, de ningún modo busco atomizar la exquisita riqueza que enmarca a los géneros, sino más bien, introducir una dimensión que estimo ha sido, intencional o ingenuamente, olvidada o descuidada, y que juzgo central para una comprensión cabal del objeto en cuestión (una discusión más detallada respecto del *continuum* internalismo externalismo se encuentra en Parodi, 2008a).

Es muy cierto que cada sujeto va construyendo sus conocimientos en interacción con otros sujetos y en contextos que demandan instrumentos discursivos diversos, pero no es menos cierto que ese conocimiento, elaborado a través de procesos ontogenéticos, se almacena en la memoria de los lectores/escritores y hablantes/oyentes en un formato representacional complejo, aún no totalmente determinado. Al respecto, dos conceptos singulares resultan relevantes para la dimensión cognitiva de los géneros. Durante los últimos años el llamado *modelo de situación* (van Dijk & Kintsch, 1983)

ha adquirido relevancia como una instancia representacional de alto nivel del conocimiento en el procesamiento del discurso. Es posible sostener que tal nivel de representación cognitivo podría dar cuenta también del conocimiento de los géneros, dado que los géneros existen porque el lector/ oyente experto cuenta con una representación mental de la situación social en que éstos se producen y emplean. Complementariamente, el concepto de *modelo de contexto*, acuñado más recientemente por van Dijk (1999, 2006, 2008) también da cuenta del tipo de conocimiento al que aludo y resalta el carácter cognitivo del constructo “contexto” en el procesamiento del discurso. Estos dos modelos dan cuenta de conocimientos de diversos tipos, algunos más procedurales, otros más declarativos. Ambos modelos se ofrecen como un camino para la mejor comprensión y explicación del modo de operar cognitivamente de los géneros discursivos, pero es evidente que se requiere investigación empírica que avale esta propuesta (por razones de espacio, no me detengo aquí en explicaciones pormenorizadas de uno u otro modelo. Al respecto véanse las referencias anteriores de van Dijk). La siguiente figura captura la propuesta en cuestión.

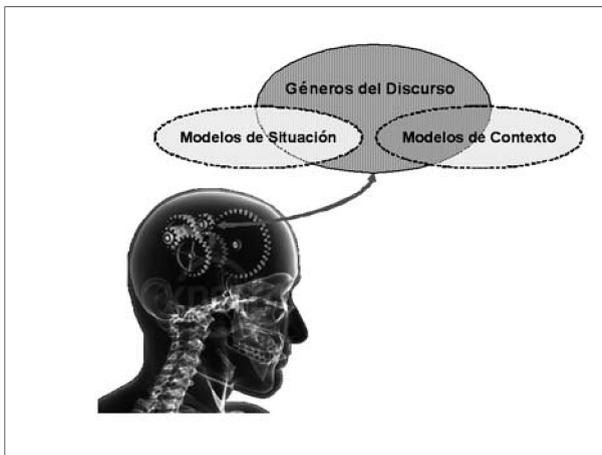


Figura 2. Géneros del discurso y modelos de situación y de contexto

Entonces, como se aprecia en la Figura 2, estos dos constructos representacionales proveen andamiajes cognitivos singulares para una teoría de los géneros en que el componente cognitivo brinda estabilidad a los conocimientos. También, por una parte, permite explicar el sustrato psicológico del procesamiento del discurso escrito; por otra, da cuenta de que los géneros no son entidades que existan exclusivamente “allí afuera”, sino que se articulan a partir de conocimientos elaborados socioconstructivísticamente y que se almacenan y se activan desde diversos tipos de memorias. De este modo, la dimensión lingüística es la que permite la construcción cognitiva en su interacción con el contexto social externo.

Esta concepción integral da cuenta de una visión más amplia y refleja la multidimensionalidad del concepto de género. Se asume, así, que los géneros son más que meras constantes sociales, a modo de patrones de comportamiento e interacción (definidos únicamente por variables del contexto social: el lugar, los participantes, etc). Con ello intento aportar una perspectiva más abarcadora y con sustrato cognitivo y superar, en lo posible, los reduccionismos implicados en visiones extremadamente retóricas o contextualistas (Parodi, 2008a). Del mismo modo, como se indicó más arriba, destaco la dimensión cognitiva de los géneros porque con ello busco apuntar el rol central del ser humano como sujeto hablante/escribiente y oyente/lector dentro de un proceso de comunicación muy dinámico y participativo. Este sujeto es quien -en definitiva- construye en su mente los géneros discursivos como instrumentos comunicativos, a partir de contextos y situaciones sociales específicas y -por supuesto- en interacción mediada a través de la dimensión lingüística con otros sujetos. Así, el conocimiento de los géneros, construido individual y socialmente, se almacena a modo de representaciones cognitivas y, desde esta óptica, ellos serán activados y se materializarán en textos específicos, dentro de contextos sociales y culturales, según sea el caso.

Como se ha venido argumentando, definiendo un concepto integral de género y no distingo géneros sociales y géneros cognitivos (Bruce, 2008) o variantes más sociales y otras más lingüísticas o cognitivas (van Dijk, 2008). Si a lo que se apunta en la mirada de Bruce o van Dijk es a distinguir planos o dimensiones dentro de una concepción integral, quiere decir que hablamos de lo mismo. Si lo que se rescata en uno u otro de estos autores, son géneros diferentes en planos diferentes, ciertamente no coincide con tal propuesta.

Ahora bien, desde mi perspectiva, declaro que el concepto de género bakhtiniano (aunque potente en un sentido y tremendamente iluminador para la discusión de inicio) se vuelve estrecho. El excesivo énfasis contextualista desde una mirada semiótica social, en mi opinión, ha incurrido en un nuevo reduccionismo teórico y metodológico. Resulta así imperativo superar estas debilidades en la concepción de los géneros discursivos. Ciertamente, a través de los géneros se realiza una serie de mecanismos de interacción social que permiten construir acciones discursivas, pero ellos descansan y se construyen y reconstruyen, por medio de constructos cognitivos y lingüísticos que, todos juntos, se articulan complejamente. En definitiva, el contexto discursivo de los géneros descansa sobre un conocimiento que es fundamentalmente de naturaleza cognitiva, pues lo que brinda permanencia al constructo género es el sujeto y su memoria de sucesos previos vividos en entornos e interacciones determinadas.

Este mismo principio socioconstructivista es el que permite sostener que los géneros evolucionan y van dando respuestas a nuevas demandas comunicativas. Cada sujeto organiza sus conocimientos dinámicamente a través de sistemas de representación cognitivos que cuentan con mecanismos de categorización y jerarquización. Existen diversas teorías que dan cuenta de la estructuración del conocimiento en dominios específicos, tal como la teoría de los esquemas, de los

marcos o de los escenarios. Otras teorías integran conocimiento desde múltiples fuentes y buscan dar cuenta de estructuras de representación dinámicas de tipo procedural. Una cuestión central y actualmente muy controversial es hacerse cargo del formato y del modo de operar de las representaciones cognitivas del conocimiento: básicamente (y de modo muy sucinto) se cuenta con una opción proposicionalista, otra conexionista y una híbrida, a modo de combinación entre las dos primeras (van Dijk & Kintsch, 1983; Rumelhart & McClelland, 1986; Kintsch, 1988, 1998). Para una breve revisión y mirada crítica de estas propuestas, véase Parodi (2005, 2007a) e Ibáñez (2007).

En este contexto, mi adscripción al término género implica un enriquecimiento progresivo de mi propia concepción del lenguaje humano en manifestaciones concretas que operacionalizan situaciones e interacciones comunicativas. En este sentido, es factible que los términos tipo o clase textual aludan a una perspectiva algo más reduccionista y un tanto más excesivamente lingüística. De este modo, estimo que el término género da cuenta de una concepción más amplia y refleja la multidimensionalidad del lenguaje en acción. Con ello intento —como ya se ha apuntado más arriba— buscar una perspectiva más abarcadora e integral y superar, en lo posible, los reduccionismos implicados en los extremos dicotómicos internalistas o contextualistas.

Así, la dimensión cognitiva, la dimensión social y la dimensión lingüística interactúan de modo complejo dando forma a los géneros discursivos. Esta concepción integradora y abarcadora propende a la comprensión de un sujeto y su lenguaje, pero dando centralidad al sujeto y su construcción social de conocimientos. Dentro de las tres dimensiones, es relevante el rol que le corresponde a la dimensión lingüística, a través de la cual principalmente se conectan las otras dos dimensiones. De este modo, el sujeto interactúa en un contexto

específico y construye su realidad a través de cogniciones situadas y de conductas deliberadamente intencionadas, en interacción con otros sujetos.

La concepción cognitiva de los géneros conlleva una vinculación directa al procesamiento, en este caso, del discurso escrito. De este modo, desde esta perspectiva, la relación entre tipos de géneros, sus respectivas estructuras lingüísticas y su consecuente procesamiento psicolingüístico abre nuevos escenarios para la investigación. Por ejemplo, la posible relación existente entre tipos de géneros escritos y grados de comprensión de los mismos es un asunto altamente relevante. En concreto, el estudio de las vinculaciones entre la organización cognitiva de los géneros, la estructura del conocimiento cognitivo especializado, la organización lingüística de los textos y la comprensión de dichos textos escritos ofrece un ámbito novedoso. Estas interacciones fundamentales son representadas en la siguiente figura.

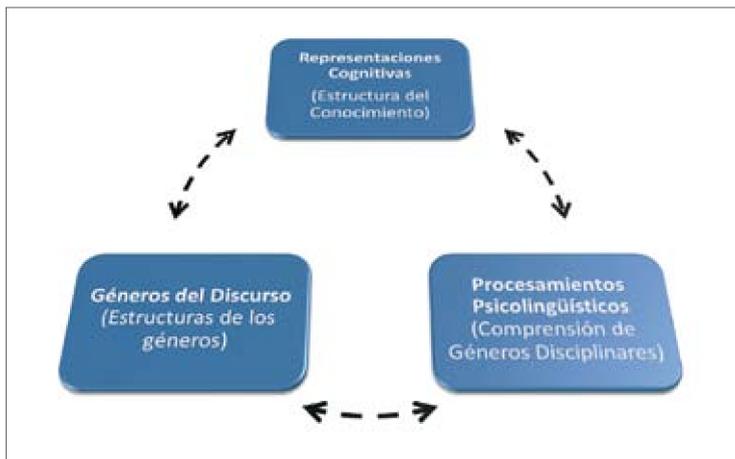


Figura 3. Interacciones entre estructuras lingüísticas, representaciones cognitivas y procesamientos psicolingüísticos

La comprensión de los textos escritos que vehiculan el conocimiento disciplinar en su relación con la estructura lexicogramatical y el conocimiento previo del sujeto lector constituye un ámbito poco explorado. Este espacio investigativo resulta altamente necesario de indagar para un cabal entendimiento de los procesos de alfabetización especializada de los géneros disciplinares. Como se sabe, los diversos tipos de géneros emergen con el fin de brindar respuesta y satisfacer diferentes demandas comunicativas y, por ende, su estructura y organización retóricas-lingüísticas se disponen en virtud de cumplir esos fines. La cuestión que destaco a partir de la Figura 3 es, precisamente, si los distintos géneros discursivos conllevan e implican diferentes tipos y niveles de procesamientos cognitivos, los que a su vez se cristalizarían en representaciones diversas, exigirían tipos de inferencias de naturaleza diferente.

Desde esta óptica, no es tan sólo necesario investigar las demandas comunicativas especializadas exigidas a los estudiantes dentro de una determinada disciplina, sino que también es relevante la indagación de si estas demandas experimentan variación entre disciplinas. No obstante estas declaraciones de principios, es vital dejar en claro que, la construcción de teorías debe andamiarse en un sistema de enfoques empíricos experimentales que brinden información que nutra las nuevas reflexiones. Ya sea que estos datos corroboren hipótesis del investigador o las refuten, las relaciones sinérgicas permanentes entre los ejes teoría y empíria constituyen un mecanismo de aseguramiento de revisión, y de una construcción y reconstrucción permanente de algunos principios teóricos, andamiados en acercamientos progresivos a la realidad.

1.1. Géneros discursivos: Hacia una definición integral

Sin lugar a dudas proponer una definición concisa de género es asunto complejo. Existe, de hecho, una amplia variedad disponible. Desde múltiples esferas se han aproximado al constructo, más teóricamente, más instruccionalmente, más retóricamente, más gramaticalmente. Sin embargo, en mi opinión, se tiende a enfatizar excesivamente un componente más que otro o a focalizar una dimensión en desmedro de otras, dejando, en unos casos, la definición un tanto desbalanceada o, en otros, peligrosamente empobrecida. Por un lado, ello constituye justamente una cuestión de opciones y orientaciones teóricas y metodológicas; por otro, apunta que en una sola y breve definición no resulta sencillo dar cuenta de la riqueza del concepto o de la amplitud de la definición misma que se intenta proponer. Sea que se defienda una opción, entre otras, desde la nueva retórica (Freedman & Medway, 1994; Bazerman, 1994, 2008), desde la lingüística aplicada (Swales, 1990, 2004; Bhatia, 1993, 2004), desde la perspectiva semiodiscursiva (Charaudeau, 2004), desde la Escuela de Sydney (Halliday, 1978; Halliday & Hasan, 1989; Martin, 1992; Martin & Rose, 2008), desde la perspectiva comunicativa alemana (Heinemann, 2000; Heinemann & Viehweger, 1991), o desde el análisis del discurso (van Dijk, 1997, 2002, 2008), la cuestión –desde mi perspectiva- es ser capaz de mirar el fenómeno integralmente.

En mi opinión, el género constituye una constelación de potencialidades de convenciones discursivas, sustentada por los conocimientos previos de los hablantes /escritores y oyentes/ lectores (almacenados en la memoria de cada sujeto), a partir de constricciones y parámetros contextuales, sociales y cognitivos. Dicho conocimiento -construido sociocognitivamente- se articula de modo operativo a través de representaciones mentales altamente dinámicas. Así, el género -como potencialidad de recursos- se instancia en conjuntos de selecciones convencionalizadas, las que presentan determinadas regularidades sincrónicamente identificables, pero que también son

factibles de ser observadas a modo de variaciones diacrónicas, pues no son entidades de modo estático sino altamente dinámicas. En su manifestación concreta, los géneros son variedades de una lengua que operan a través de conjuntos de rasgos lingüístico-textuales co-ocurrentes sistemáticamente a través de las tramas de un texto, y que se circunscriben lingüísticamente en virtud de propósitos comunicativos, participantes implicados (escritores y comprendedores), contextos de producción, ámbitos de uso, modos de organización discursiva, soportes y medios, etc. Estos conjuntos de rasgos lingüístico-textuales pueden ser identificados a partir de corpus representativos de instanciaciones en textos concretos, desde los cuales se proyectan regularidades prototípicas que caracterizan a un género determinado en un nivel mayor de abstracción.

La siguiente figura captura algunos de los rasgos nucleares constitutivos de los géneros. A partir de su conjugación y la operacionalización de variables más específicas emerge un género singular y, cuando alguno de los componentes nucleares se actualiza, es posible que varíe a otro.

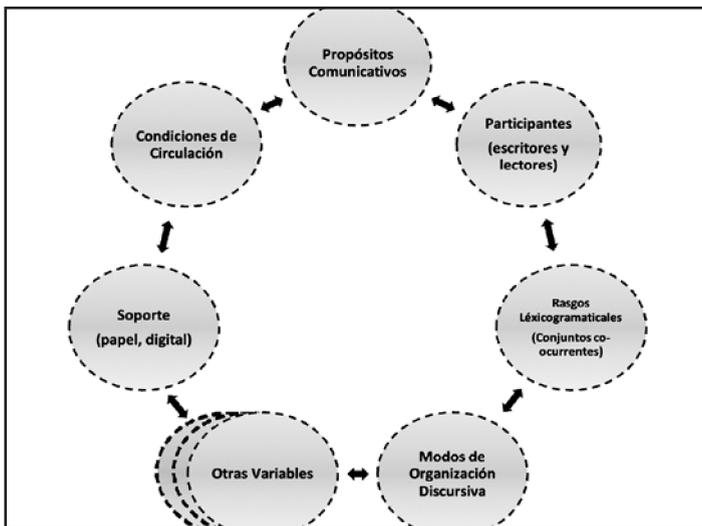


Figura 4. Algunos componentes de los géneros discursivos

Como se aprecia, la figura queda abierta a nuevos componentes nucleares o satelitales, puesto que la mayor precisión y la evolución de los mismos pueden traer consigo variaciones más enriquecidas. Para mayores detalles y definiciones pormenorizadas (Parodi, Venegas, Ibáñez & Gutiérrez, 2008).

Desde esta perspectiva, los géneros, a modo de estructuras de conocimiento cognitivo, almacenados como representaciones mentales dinámicas, constituyen un conocimiento de convenciones adquiridas interactivamente por un sujeto en sus relaciones con otros. Estos conocimientos convencionalizados, cognitivamente construidos a partir de contextos culturales, orientan los procesos discursivos que los sujetos participantes ponen en práctica en el contrato social. Para que ello ocurra, desde una perspectiva de sujeto experto, requisito *sine qua non*, es la participación de sujetos conscientes de su rol activo en la interacción comunicativa y de la búsqueda del cumplimiento de los propósitos que persiguen. Ellos deben planificar, monitorear y revisar su participación, con el fin de regular así el cumplimiento del acto comunicativo. El contexto y los roles sociales modelan e imponen restricciones sobre el género; no obstante ello, un sujeto en su madurez discursiva (producto de procesos recursivos ontogenéticos) y en conocimiento de las posibilidades y recursos puede elegir alternativas discursivas, realizar ajustes, proponer cambios y variar el propósito, el foco, etc. Sin duda, es factible que con ello el género varíe y se constituya en otro, pero esa es prerrogativa de los participantes en el acto discursivo. En suma, el sujeto experto en el manejo discursivo, no está constreñido por el contexto, sino que puede y debe decidir libremente ajustarse al mismo y actuar en el marco en cuestión. Así, un sujeto puede violar conscientemente alguna de las convenciones de determinado género, pero ciertamente serán sus interlocutores quienes evaluarán la pertinencia de tal posible trasgresión.

1.2. Construcción sociocognitiva y ontogenética de los géneros del discurso

Tal como he venido argumentando y como una forma de dejar aún más explícita nuestra postura, en la siguiente figura se muestra parte de los conocimientos que un sujeto escritor/lector ha de construir cognitivamente a través de complejos procesos ontogenéticos en su interacción con el medio físico, social y cultural. Esto quiere decir que el sujeto debe elaborar representaciones cognitivas de –entre otros– diversos objetos, procesos y mecanismos, almacenándolos en sus diversos sistemas mnemónicos. Muchos de los objetos, mecanismos, procesos, entornos físicos, etc., que el sujeto debe aprehender, están obviamente en el mundo externo y a partir de ellos y en su interacción con otros sujetos paulatinamente procesa y organiza una heterogénea variedad de conocimientos. La dimensión lingüística revela aquí un rol fundamental, pues es justamente ella la que articula la dimensión social y la cognitiva. Sin ella, la interacción entre ambas sería escasa y limitada. La Figura 5 muestra la distribución, a nuestro entender, en que esos objetos externos llegan a tener un correlato cognitivo.

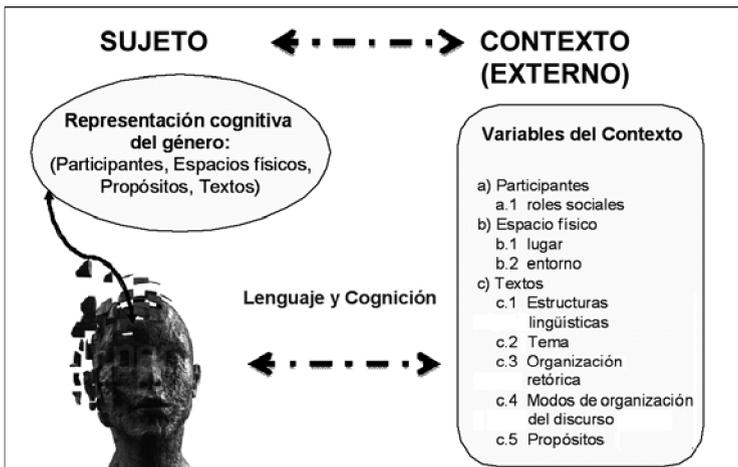


Figura 5. Interacciones entre el sujeto y el contexto

Como se comprende a partir de esta figura, a través de procesos de experiencias de interacción informal y otros de educación formal y sistemática, parte de estos objetos externos son conocidos, manipulados y, posteriormente, representados en la memoria de un sujeto. Estos constructos ahora cognitivos son altamente dinámicos, evolutivos y variables a lo largo del tiempo y de las posteriores interacciones del sujeto con entornos y experiencias variadas. Muchos de estos constructos son los que dan forma y constituyen lo que denomino *géneros discursivos*.

Desde esta propuesta, el mundo externo se constituye en un punto de partida para la construcción relativa e intersubjetiva de los conocimientos individuales. De modo más específico, en lo que atañe al género del discurso y, por ejemplo, los participantes y sus roles sociales, queda claro que ellos existen “allí afuera”. No obstante ello, dado que el género es una herramienta discursiva de interacción social, debe necesariamente existir una representación cognitiva de esos participantes y de sus potenciales roles para que un escritor y un hablante puedan comprender de qué hablan y qué funciones comunicativas se ponen en juego a través del lenguaje. Es ciertamente el contexto el que eventualmente puede activar estos conocimientos, pero si no existe una construcción previa de ellos almacenada en la memoria del sujeto, la interacción social fracasará en su objetivo comunicativo.

Buscando aportar mayores detalles a mi postura, en la Figura 6, intento dar cuenta de ciertos conocimientos que un sujeto construye a partir del lenguaje en su relación con la sociedad y la cultura y, por supuesto, con los otros sujetos; entre otros, el conocimiento de los géneros, los conocimientos del mundo y la competencia discursiva. Ciertamente los procesos formales de instrucción en determinados dominios disciplinares y los diversos procesos de alfabetización

académica que un sujeto experimenta durante su vida son algunas de las fuentes que aportan a la construcción de estos y otros múltiples conocimientos.

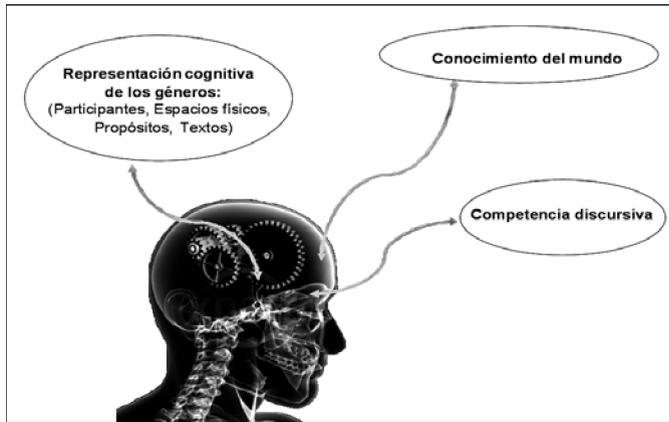


Figura 6. El sujeto comprendedor/hablante y la representación cognitiva de los géneros

Ahora bien, esta construcción sociocognitiva del género llega a cristalizarse en un género puramente cognitivo. Ello pues el sustrato de representación, almacenamiento, activación y eventual reorganización es básicamente cognitivo. Que a ello se llegue por medio de interacciones sociales y a partir de personas, roles sociales, objetos culturales concretos que, por ejemplo, constituyen los entornos físicos en que se despliega un determinado género discursivo es una cuestión fundamental, pero que no incide directamente con el tipo de formato ni mecanismo de almacenamiento cognitivo de la información.

2. Géneros académicos y géneros profesionales

2.1. Géneros, ámbitos educativos y disciplinas científicas

Como se sabe, el lenguaje escrito es el medio preferente mediante el cual se crea, fija y transmite el conocimiento disciplinar; específicamente, a través de aquellos géneros prototípicos que andamian la construcción inicial de saberes especializados y que, gradualmente, van cimentando la integración a una comunidad discursiva particular. Desde este contexto, en mi opinión, los géneros académicos y profesionales se operacionalizan a través de un conjunto de textos que se organizan a través de un *continuum* en el que se van concatenando desde los textos escolares generales hacia los académicos universitarios y los profesionales. Esta progresión se concibe desde una persona en formación académica, a través de la cual se debe ir paulatinamente enfrentando escenarios y géneros diversos. En la Figura 7 se intenta capturar gráficamente esta conceptualización, en virtud, entre otros, del medio y del contexto de producción y circulación:

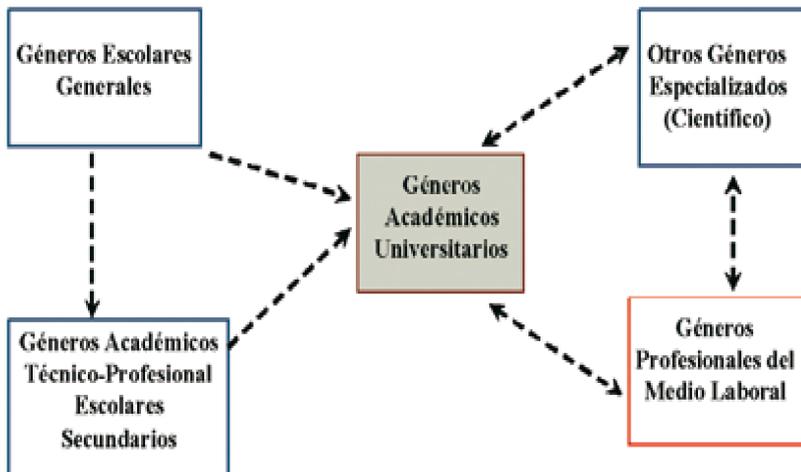


Figura 7. *Continuum* de géneros en diferentes ámbitos y niveles

Las flechas unidireccionales muestran el transcurso desde ciertos géneros alternativos, que, eventualmente, un sujeto en formación podría eludir con salidas opcionales (tal como, la educación técnico-profesional). No obstante ello, es evidente que en la formación primaria y secundaria, estos géneros presentan un carácter un tanto más obligatorio. Es bien sabido, que la exposición a géneros técnico-profesionales es comparativamente menor en Chile (Parodi, 2005), dado que las comunidades en educación tienden a orientarse mayoritariamente a un cierre de la educación primaria o secundaria; con un aumento progresivo en Chile en el interés por proseguir hacia la educación universitaria.

La centralidad de los géneros académicos, dentro de este *continuum*, como ejes articulatorios entre los profesionales y otros géneros especializados (e.g., géneros científicos) revela su carácter fundamental en la construcción de un sello disciplinar especializado. Así, este espacio académico de formación actúa como una guía conductora inicial, ofreciendo un repertorio de géneros que se constituyen en accesos al conocimiento y a las prácticas especializadas escritas, es decir, **al saber** y **al hacer**. Las diversas relaciones, representadas en la Figura 7, intentan captar nuestra concepción de las interacciones que un sujeto en formación debe recorrer para llegar a construir un dominio discursivo en los ámbitos académicos y profesionales. Ello implica que un determinado sujeto, a través de estos géneros posiblemente vinculados de modo concatenado, debería verse enfrentado a un proceso progresivo de alfabetización permanente.

Ahora bien, dado nuestro interés en los géneros académicos y profesionales, nos competen en este momento dos ámbitos específicos. Entre ellos espero encontrar ciertos géneros que se entrecrucen y que constituyan anclajes epistémicos a modo de vasos comunicantes entre

un ámbito académico y su correlato profesional. Estos pasajes entre el mundo universitario y el mundo laboral constituirían nichos en que el conocimiento avanza más fluidamente, de modo que se espera que el sujeto lector se apoye en un género ya conocido para proyectarse hacia nuevos escenarios discursivos. La Figura 8 muestra estas interacciones y solapamientos, a la vez que da cuenta de la posible transversalidad de ciertos géneros a través de las disciplinas. Por supuesto que estos supuestos teóricos serán contrastados con investigación empírica posterior.

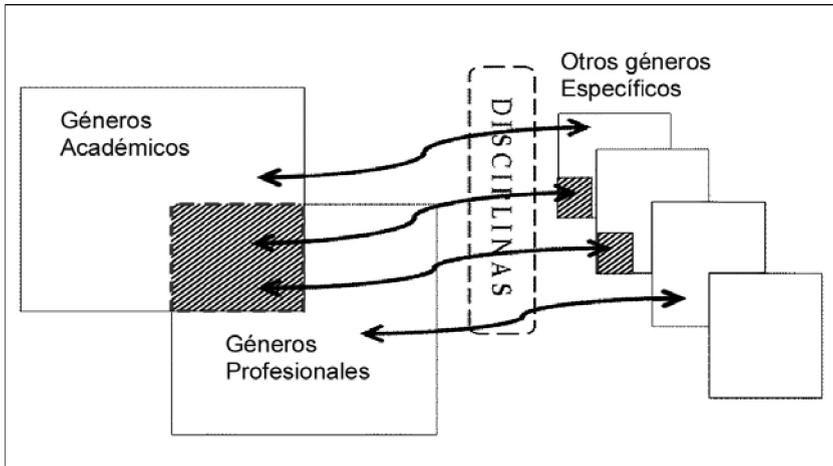


Figura 8. Las disciplinas y los géneros académicos y profesionales

Esta figura captura la idea de un sector de intersección en el que se espera existan géneros comunes entre el ámbito académico y el profesional; del mismo modo, existirán otros más específicos y prototípicos. Todo ello revela gran dinamismo en la construcción, evolución y circulación de los géneros. Así, se espera que existan algunos géneros que circulen entre el mundo académico y el profesional a lo largo de una misma disciplina.

Hasta hace muy poco tiempo, o incluso todavía para algunos, la concepción del discurso académico había tendido a visualizarlo como un conjunto de géneros muy unificado, en particular desde los dominios de la enseñanza-aprendizaje de lenguas (Swales, 1990, 1998, 2004; Hyland, 1998, 2000). Nuestro punto de vista en este aspecto, por una parte, apunta a que algunos de estos géneros discursivos pueden variar grandemente a través de las disciplinas e incluso dentro de una misma disciplina (Bhatia, 1993, 2004; Parodi, 2005, 2007a y b, 2008b; Ibáñez, 2008). Por otra, la investigación empírica también ha demostrado que otros géneros muy específicos pueden mantenerse relativamente homogéneos a través de varias disciplinas científicas (Venegas, 2006; Parodi, 2007a, b, c). Tal como sostiene acertadamente Bhatia (2004), los géneros cruzan transversalmente las disciplinas, aunque es factible que, por supuesto, exista heterogeneidad al interior de un mismo género así como entre las disciplinas. La idea de conjuntos de géneros y sistemas de géneros (Bazerman, 1994), colonias de géneros (Bhatia, 2004) o macrogéneros (Martin & Rose, 2008) pretende —en parte— dar cuenta de ello. De este modo, los géneros discursivos pueden cruzar transversalmente tanto el discurso académico como el discurso profesional, desde una o varias disciplinas.

Volviendo a la Figura 8, las flechas bidireccionales muestran justamente estos posibles puntos de intersección entre géneros académicos, profesionales y otros géneros especializados, mientras todos ellos transitan a través de diversas disciplinas; tanto a partir de las áreas de comunalidad como las altamente específicas al interior de una disciplina o entre géneros mismos. En efecto, el área achurada de intersección pretende dar cuenta de ello. Como se comprende, se abre así un abanico de posibilidades de investigación. Entre otros, la determinación de estos escenarios discursivos presenta interesantes implicaciones científicas, tanto en un terreno teórico como

aplicado o directamente pedagógico. Así, se podrá explorar y aportar, desde el dominio lingüístico, descripciones gramaticales, semánticas y discursivas; desde el procesamiento de estos géneros, se podrá identificar ciertos procesos psicolingüísticos; desde la alfabetización especializada, se obtendrá información para diseño de materiales, procedimientos didácticos, etc.

Algunos de estos géneros serán prototípicos de un solo ámbito, ya sea el académico o el profesional; o de una sola disciplina. Otros estarán presentes en varios contextos y adquirirán posiblemente formas y funciones diversas. De hecho, las líneas punteadas de la intersección académico- profesional destaca el carácter provisional de los géneros allí encontrados. Es una frontera difusa que puede llegar a ser eventualmente traspasada por géneros en transición.

Buscando afinar el concepto de géneros académicos y profesionales, en la siguiente figura, se grafican los niveles en que propongo que ellos interactúan, desde un marco más global de tipo jerárquico en que el discurso especializado actúa como nivel mayor de abstracción.

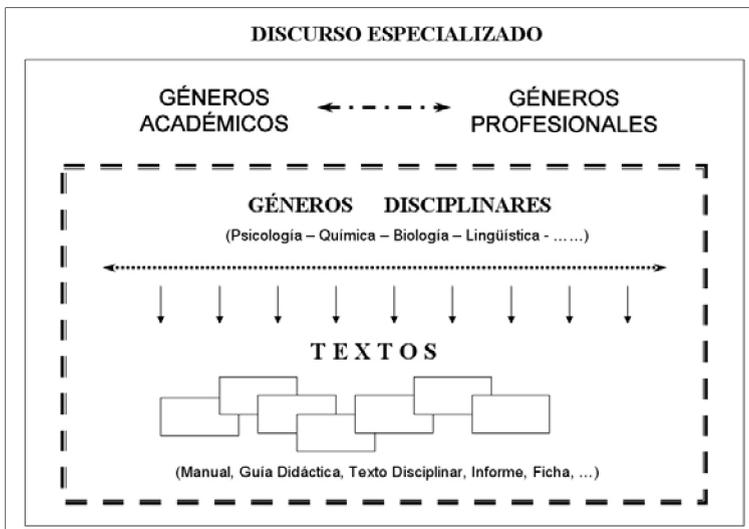


Figura 9. Niveles de realización e integración jerárquica en el *continuum* de los géneros

A través de esta figura, muestro la interacción jerárquica entre el discurso especializado (DE), los géneros académicos y profesionales (GA&P), el discurso disciplinar (DD), y la instanciación final en textos concretos (T), como unidades lingüísticas pero también como unidades de sentido. Todos ellos establecen grados progresivos desde un nivel más abstracto a otros más concretos como son los GA&P y hasta el T. Este *continuum* muestra el modo en que el sistema lingüístico ofrece múltiples potencialidades, las cuales se van seleccionando y organizando en virtud de ciertas variables, hasta llegar a constituirse en objetos operacionalizados, o sea, los textos propiamente tales, como -por ejemplo- el Manual de Química Orgánica de la carrera de Química Industrial y la Guía Didáctica N° 3 de la asignatura Psicología Organizacional de la carrera de Psicología.

Esta propuesta de organización del discurso especializado, a partir de los textos específicos y alcanzando a niveles más abstractos como son los géneros, es altamente congruente con mi postura de una investigación basada en corpus ecológicos y representativos desde los principios de la lingüística de corpus (Parodi, 2008c), como punto de arranque y contraste para las reflexiones teóricas. En esta propuesta se incluyen así niveles progresivos de abstracción (género y discurso) a partir de datos concretos y realizaciones particulares (textos). De este modo, un modelo circular de tipo “teoría-empírica-aplicación- teoría” (Parodi, 2008a) que recorre diversas etapas permite registrar información relevante para proyectar tanto teórica como empíricamente propuestas educativas en ámbitos disciplinares específicos.

2.2. Hacia una alfabetización disciplinar basada en géneros

En un intento por conceptualizar el complejo proceso de construcción y aprendizaje a partir de las prácticas discursivas

académicas y profesionales, visualizo dichos procesos como un circuito, dado el carácter altamente sinérgico en que las diversas instancias comunicativas aportan y re-aportan a la construcción social de conocimientos especializados. En este circuito intento capturar un conjunto de variables relevantes al proceso de construcción y apropiación de géneros disciplinares, así como destacar las conexiones direccionales y bidireccionales en que concibo el flujo de conocimientos y actividades cognitivas situadas, tanto individuales como en vinculación con la comunidad. La Figura 10 grafica este circuito que se enmarca en el contexto cognitivo, discursivo, social y cultural.



Figura 10. Circuito de la construcción de géneros académicos y profesionales

Como se aprecia, las dimensiones implicadas en los géneros discursivos ponen en juego unas acciones y relaciones vinculantes que dan paso a la construcción de conocimientos especializados. En este circuito de construcción de los géneros especializados, un sujeto novicio que ingresa a una comunidad discursiva en el

nivel universitario debe acceder a un conocimiento disciplinar, preferentemente, a través de la lectura de los textos de su currículo. Todo ello en el contexto de una serie de actividades formales como son las asignaturas de su plan de estudios, las exigencias evaluativas y las interacciones con sus profesores y sus compañeros de grupo. Este sujeto está así sumergido en un conjunto de géneros orales y escritos que van sosteniendo progresivamente su construcción de conocimientos especializados.

A través de la Figura 10 se muestra cómo el foco en el discurso escrito (la comprensión de información escrita específica) se constituye en un eje fundamental del recorrido académico de un sujeto en formación. Son, de este modo, los géneros disciplinares los que, progresivamente, le abren al lector/escritor el paso al conocimiento de la disciplina y lo van apoyando en su acceso paulatino a la respectiva comunidad discursiva.

En el contexto de este circuito de construcción y reconstrucción de prácticas discursivas, la comprensión de los materiales escritos se complementa gradualmente con la práctica de la escritura de géneros especializados. Las relaciones sinérgicas entre ambas prácticas de lectura y de escritura especializadas van transformando el conocimiento disciplinar y el sujeto va adquiriendo progresivamente un dominio de los géneros disciplinares, a través de un proceso de índole ontogenética. Algunos de estos géneros sólo serán leídos como acceso a conocimientos específicos; otros constituirán tareas de escritura con el fin de comunicar, por este medio, informaciones específicas. Algunos de estos géneros académicos deberán ser leídos inicialmente y, posteriormente, ejercerán su máximo cometido comunicativo, cuando el aprendiz al volverse experto sea capaz de escribirlos adecuadamente; de este modo, ellos cumplirán funciones comunicativas relevantes en las prácticas sociales, tanto académicas

como profesionales. Como se desprende, llegado el momento en que el sujeto escritor sea competente en aquellos géneros especializados altamente prototípicos de la disciplina y muestre el cabal dominio de las prácticas discursivas dentro de esa comunidad, habrá demostrado su efectiva participación al menos en un género disciplinar que le permite comunicar significados especializados. De este modo, la lectura es un paso fundamental en el acceso al conocimiento y la estructura discursiva del material escrito, pero sólo la producción escrita efectiva de los géneros requeridos revela el máximo nivel de competencia discursiva de un sujeto experto en la disciplina. Lectura y escritura se vinculan así sinérgicamente y revelan su conexión permanente (Parodi, 2003).

Comentarios finales

Inicié este artículo esbozando una serie de preguntas relevantes para una teoría de los géneros del discurso, las cuales no necesariamente buscaban ser todas respondidas en el marco de este trabajo. También hice hincapié en la multiplicidad de posibilidades terminológicas y conceptuales así como las complejidades teóricas y aplicadas. Me propuse acotar la reflexión al desarrollo de algunos principios teóricos especialmente enmarcados desde una perspectiva sociocognitiva y discursiva del lenguaje, enfatizando la dimensión cognitiva de los géneros. También avancé hacia algunos principios para una alfabetización disciplinar basada en géneros especializados, tanto académicos como profesionales. De este modo, a través de la comprensión y producción de textos escritos se visualiza el acceso a los conocimientos disciplinares, codificados en géneros especializados. De este modo, el desarrollo de una competencia discursiva experta que también incorpore el manejo adecuado de géneros académicos y profesionales debe ser andamiado desde contextos universitarios y laborales.

En marcado en las reflexiones de este trabajo y en vinculación directa con la alfabetización especializada, un asunto que se proyecta como de interés tanto teórico como aplicado es el estudio de las interacciones entre estructuras lingüísticas, representaciones cognitivas y determinados procesamientos psicolingüísticos. Precisamente, la comprensión de los textos escritos que vehiculan el conocimiento disciplinar en su relación con la estructura lexicogramatical de los textos de esos géneros disciplinares y el conocimiento previo del sujeto lector constituye un ámbito poco o nada explorado. Por supuesto que cualquier investigación que aborde este nicho deberá realizar primero un acucioso relevamiento y descripción de los géneros que circulan en el ámbito a estudiar.

Queda claro que los aspectos cognitivos de una teoría de los géneros permanecen como un desafío interesante que aún requieren reflexión teórica e indagación empírica. La conexión establecida entre el modelo de situación y el modelo de contexto como representaciones cognitivas de conocimientos fundamentales para el procesamiento de los géneros es –en mi opinión– un camino novedoso que puede permitir comprender mejor la articulación cognitiva, lingüística y social de tipo multidimensional de los géneros. Asimismo, la mirada integral de una teoría de los géneros en que cada dimensión se articule integradamente, sin perjuicio de un énfasis mayor de una por sobre otra, reviste desafíos importantes. Por último, las variables en que se operacionaliza cada una de estas dimensiones en la constitución más detallada de un género se constituye en otro nicho oportuno.

En suma, en este artículo he buscado aportar una reflexión acerca de los géneros del discurso, transcurriendo desde una perspectiva teórica, pasando por la alfabetización especializada y técnicas empíricas basadas en corpus, y volviendo de regreso sobre la teoría. Este modelo constituye –en mi opinión– un círculo virtuoso que

permite fortalecer la construcción de teorías desde bases empíricas ecológicas para llegar a brindar soportes robustos al diseño e implementación de una pedagogía o alfabetización especializada a partir de los géneros representativos de las disciplinas. Todo ello, desde sólidos principios teóricos que pongan de relieve nuestros supuestos de base y que permitan así avanzar coherentemente hacia escenarios más aplicados y experimentales.

Referencias

- Bazerman, Ch. (1994). Systems of genres and the enhancement of social intentions. En A. Freedman & P. Medway (Eds.), *Genre and New Rhetoric* (pp. 79-101). London: Taylor and Francis.
- Bazerman, Ch. (Ed.) (2008). *Handbook of research on writing. History, society, school, individual, text*. New York: Erlbaum.
- Bhatia, V. (1993). *Analysing genre: Language use in professional settings*. London: Longman.
- Bhatia, V. (2004). *World of written discourse: a genre-based view*. London: Continuum.
- Bruce, I. (2008). *Academic writing and genre. A systematic analysis*. London: Continuum.
- Charaudeau, P. (2004). La problemática de los géneros. De la situación a la construcción textual. *Revista Signos*, 37(56), 23-39.
- Devitt, A. (2004). *Writing Genres*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Freedman, A. & Medway, P. (Eds.) (1994). *Genre and the New Rhetoric*. London: Taylor & Francis.

- Gómez Macker, L. (1998). Dimensión social de la comprensión verbal. En M. Peronard, L. Gómez Macker, G. Parodi & P. Núñez (Eds.), *Comprensión de textos escritos: De la teoría a la sala de clases* (pp. 34-58). Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Halliday, M. (1978). *Language as social semiotics*. London: Arnold.
- Halliday, M. & Hasan, R. (1989) *Language, Context and Text Aspects of Language in a Social – Semiotic Perspective*. Hong Kong: Oxford
- Heinemann, W. (2000). Textsorten. Zur Diskussion um Basisklassen des Kommunizierens. Rückschau und Ausblick. En Adamzik, K. (Ed.), *Textsorten* (pp. 2-29). Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH.
- Heinemann, W. & Viehweger, D. (1991). *Textlinguistik: eine Einführung*. Tübingen: Niemeyer.
- Hyland, K. (1998). *Hedging in scientific research articles*. Philadelphia: Benjamins.
- Hyland, K. (2000). Disciplinary discourses: Writer stance in research articles. En C. Candlin & K. Hyland (Eds.), *Writing texts, processes and practice* (pp. 99-121). London: Longman.
- Hyland, K. (2007). *Genre and Second Language Writing*. Michigan: University of Michigan Press.
- Hyland, K. (2008). Academic clusters: text patterning in published and postgraduate writing. *International Journal of Applied Linguistics*, 18(1), 41-62.
- Ibáñez, R. (2007). Cognición y comprensión: Perspectivas para un análisis crítico al trabajo investigativo de Rolf Zwaan. *Revista Signos*, 40(63), 81-100.

- Ibáñez, R. (2008). El *Texto Disciplinar* y el acceso al conocimiento desde el análisis del género: ¿Regulación del conocimiento o persuasión.. En G. Parodi (Ed.), *Géneros Académicos y Géneros Profesionales: Accesos discursivos para saber y hacer* (pp. 219-246). Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Kintsch, W. (1988). The role of knowledge in discourse comprehension construction-integration model. *Psychological Review*, 95, 163-182.
- Kintsch, W. (1998). *Comprehension: A paradigm for cognition*. New York: Cambridge University Press.
- Kress, G. & Threadgold, T. (1988). Towards a social theory of genre. *Southern Review*. 21(3). 215–243.
- Martin, J. (1992). *English text. System and structure*. Philadelphia: Benjamins.
- Martin, J. R. & Rose, D. (2008). *Genre Relations: Mapping Culture*. London: Equinox
- Parodi, G. (2003). *Relaciones entre lectura y escritura: una perspectiva cognitiva discursiva*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Parodi, G. (Ed.) (2005). *Discurso Especializado e Instituciones Formadoras*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Parodi, G. (2007a). Comprensión y aprendizaje a partir del discurso especializado escrito: Teoría y empiria. En G. Parodi (Ed.), *Lingüística de Corpus y Discursos Especializados: Puntos de Mira* (pp. 223-255). Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

- Parodi, G. (Ed.) (2007b). *Lingüística de Corpus y Discursos Especializados: Puntos de Mira*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Parodi, G. (Ed.) (2007c). *Working with Spanish Corpora*. London: Continuum
- Parodi, G. (2008a) ¿Qué significa ser lingüista en el siglo XXI?: Reflexión teórica y metateórica. *Discurso de Incorporación a la Academia Chilena de la Lengua, como Miembro Correspondiente por Valparaíso*. *Revista Signos* 41(67): 135-154.
- Parodi, G. (2008b). La organización retórica del género *Manual*: ¿Una colonia encadenada? En G. Parodi (Ed.), *Géneros Académicos y Géneros Profesionales: Accesos discursivos para saber y hacer* (pp. 169-198). Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Parodi, G. (2008c). Lingüística de Corpus: Una introducción al ámbito. *Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*, (45)1: 93-119.
- Parodi, G. Venegas, R. Ibáñez, R. & Gutiérrez, R.M. (2008). Géneros del discurso en el Corpus PUCV-2006: Criterios, definiciones y ejemplos. En G. Parodi (Ed.), *Géneros Académicos y Géneros Profesionales: Accesos discursivos para saber y hacer* (pp. 39-74). Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Peronard, M. (2007). La Escuela Lingüística de Valparaíso: algunos principios fundantes. *Revista Signos*, 40(65), 489-494.
- Peronard. M. & Gómez Macker, L. (1985). Reflexiones acerca de la comprensión lingüística: Hacia un modelo. *Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*, 23, 19-32.

- Rumelhart, D. & McClelland, J. (1986). *Parallel distributed processing: Studies in the microstructure of cognition* (2 vols.). Cambridge, MA.: MIT Press.
- Stubbs, M. (2007). On texts, corpora and models of language. En W. Teubert & M. Mahlberg (Eds.), *Text, discourse and corpora* (pp. 187-214). London: Continuum.
- Swales, J. (1990). *Genre análisis. English in academic and research settings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Swales, J. (1998). *Other Floors, Other Voices: A Textography of a Small University Building*. Mahwah: Erlbaum.
- Swales, J. (2004). *Research Genres: Exploration and Applications*. Cambridge: Cambridge University Press.
- van Dijk, T. (1997). Cognitive context models and discourse. En M. Stamenow (Ed.). *Language Structure, Discourse and the Access to Consciousness* (pp. 189-226). Amsterdam: Benjamins.
- van Dijk, T. (1999). Context models in discourse processing. En H. van Oostendorp & S. Goldman (Eds.), *The construction of mental representations during reading* (pp. 123–148). Mahwah, NJ: Erlbaum.
- van Dijk, T. (2002). Tipos de conocimiento en el procesamiento del discurso. En G. Parodi (Ed.), *Lingüística e interdisciplinariedad: Desafíos del nuevo milenio. Ensayos en Honor a Marianne Peronard*. (pp. 43-66). Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- van Dijk, T. (2006). Discourse, context and cognition, *Discourse Studies*, 8 (1): 159–177

- van Dijk, T. (2008). *Discourse and context. A sociocognitive approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- van Dijk, T. & Kintsch, W. (1983). *Strategies of discourse comprehension*. New York: Academic Press.
- Venegas, R. (2006). La similitud léxico-semántica en artículos de investigación científica en español: Una aproximación desde el Análisis Semántico Latente. *Revista Signos*, 39(60), 75-106.
- Virtanen, T. (Ed.) (2004). *Approaches to cognition through text and discourse*. Berlin: Mouton de Gruyter.

HISTORIA DE LA ORACIÓN INTERROGATIVA EN LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Juan Francisco García
(UNEG- Sede Cdad. Bolívar)
jufrave2@gmail.com

Resumen

Este artículo, fruto de una investigación documental-bibliográfica, tiene por objetivo analizar la historia de la oración interrogativa en la Real Academia Española (RAE). Se parte de Nebrija por ser el autor de la primera gramática española publicada y por su influencia en la Academia. Las obras consultadas se han dispuesto de manera cronológica; de tal manera que se ha producido una división entre obras escritas antes del siglo XX y en el siglo XX. Las obras consultadas fueron la *Gramática de la lengua castellana* de Nebrija, la *Gramática de la Lengua Castellana* de la RAE de 1771, 1796, 1836, 1890 y 1911, el *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (1973) y *Gramática descriptiva de la lengua española* (1999), que contiene los postulados teóricos de la oración interrogativa de Escandell. Se concluye que, en una primera fase, la oración interrogativa no tenía autonomía propia, porque estaba ligada a los pronombres y adverbios interrogativos o su referencia se encontraba en la Sintaxis Figurativa o Figuras Retóricas; en una segunda fase, a la interrogativa, en las dos últimas obras citadas, se le da una visión estructuralista y discursiva.

Palabras clave: oración interrogativa, historia de la lengua, RAE.

HISTORY OF THE INTERROGATIVE SENTENCE IN THE REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Abstract

This article, product of documental-bibliographical research, aims at analyzing the history of the interrogative sentence in the Real Academia Española (RAE). Nebrija is the starting point, as he is the author of the first Spanish Grammar published, and given his influence in the Academy. The works reviewed have been organized chronologically, so a division between works written before the XX century and those written during the XX century is presented. The works studied are the *Gramática de la lengua castellana* (Grammar of the Spanish language) of Nebrija, *Gramática de la lengua castellana* of RAE, 1771, 1796, 1836, 1890 y 1911, the *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (Outline of a new grammar of the Spanish language) (1973) and *Gramática descriptiva de la lengua española* (A descriptive grammar of the Spanish language) (1999), which contains the theoretical postulates of the interrogative sentence of Escandell. It is concluded that, in a first phase, the interrogative sentence did not have autonomy on its own, because it was linked to the interrogative pronouns and adverbs or because its reference was in figurative syntax or rhetoric figures; in a second phase, in the two last works, the interrogative sentence is approached with a structuralist and discursive view.

Key words: interrogative sentence, history of language, RAE.

HISTOIRE DE LA PHRASE INTERROGATIVE DANS L'ACADÉMIE ROYALE ESPAGNOLE

Résumé

Cet article, fruit d'une recherche documentaire – bibliographique, a comme objectif d'analyser l'histoire de la phrase interrogative dans l'Académie Royale Espagnole (ARE). Le point de départ est Nebrija

car c'est l'auteur de la première grammaire espagnole publiée et pour son influence à l'Académie. Les ouvrages consultés ont été chronologiquement présentés de sorte que s'est produite une division entre les ouvrages écrits avant le XXe siècle et pendant le XXe siècle. Les ouvrages consultés ont été la *Gramática de la lengua castellana* (Grammaire de la langue castillane) de Nebrija, la *Gramática de la lengua castellana* (Grammaire de la langue castillane) de l'ARE de 1771, 1796, 1836, 1890 y 1911, *l'Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (l'Ébauche d'une nouvelle grammaire de la langue espagnole) (1973) et la *Gramática descriptiva de la lengua española* (la Grammaire descriptive de la langue espagnole) (1999) contenant les postulats théoriques de la phrase interrogative d'Escandell. On en conclut que, dans une première phase, la phrase interrogative n'avait pas d'autonomie propre parce qu'elle était liée aux pronoms et aux adverbes interrogatifs ou parce que sa référence s'est trouvée dans la Syntaxe Figurative ou Figures Rhétoriques ; dans une deuxième phase, dans les deux derniers ouvrages cités, la phrase interrogative est analysée d'après une perspective structuraliste et discursive.

Mots clés : phrase interrogative, histoire de la langue, ARE.

STORIA DELLA FRASE INTERROGATIVA NELLA REALE ACADEMIA SPAGNOLA

Riassunto

Quest'articolo, originato da una ricerca documentale e bibliografica, ha lo scopo di analizzare la storia della frase interrogativa nella Reale Accademia Spagnola. Le opere studiate sono state organizzate cronologicamente. Si presentano divise tra opere scritte prima del XX secolo e nel XX secolo. Queste opere furono: *Grammatica della lingua castellana*, di Nebrija, *Grammatica della lingua castellana*, della RAE (1771, 1796, 1890, 1911), *L'Abbozzo di una nuova grammatica della lingua spagnola*, della RAE (1973) e la

Grammatica descrittiva della lingua spagnola (1999), che contiene le impostazioni teoriche della frase interrogativa, di Escandell. Si afferma che, in una prima fase, la frase interrogativa non aveva autonomia propria, perché era collegata ai pronomi e agli avverbi interrogativi, nonché il suo riferimento si trovava sulla Sintassi Figurativa. In una seconda fase, a questo tipo di frase si dà un comportamento strutturalista e discorsivo.

Parole chiavi: Chiave. Frase interrogativa. Storia della lingua. RAE.

HISTÓRIA DA ORAÇÃO INTERROGATIVA NA ACADEMIA REAL ESPANHOLA

Resumo

Este artigo, fruto de uma investigação documental e bibliográfica, tem como objectivo analisar a história da oração interrogativa na Academia Real da Língua Espanhola (RAE). Parte-se de Nebrija por ser o autor da primeira gramática espanhola publicada e pela sua influência na Academia. As obras consultadas encontram-se dispostas cronologicamente, de tal forma que se produziu uma divisão entre obras escritas antes do século XX e no século XX. As obras consultadas foram a *Gramática de la lengua castellana*, de Nebrija, a *Gramática de la Lengua Castellana*, da RAE de 1771, 1796, 1836, 1890 e 1911, o *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (1973) e a *Gramática descriptiva de la lengua española* (1999), que contém os postulados teóricos da oração interrogativa de Escandell. Conclui-se que, numa primeira fase, a oração interrogativa não tinha autonomia própria, porque estava ligada aos pronomes e aos advérbios interrogativos ou porque a sua referência se encontrava na Sintaxe Figurativa ou nas Figuras Retóricas; numa segunda fase, nas duas últimas obras citadas, dá-se uma visão estruturalista e discursiva à oração interrogativa.

Palavras-chave: oração interrogativa, história da língua, RAE

HISTORIA DE LA ORACIÓN INTERROGATIVA EN LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Juan Francisco García

Introducción

En este artículo, se describen los acontecimientos por los que ha pasado la oración interrogativa en los estudios de la Real Academia Española (RAE); es decir, el objetivo es analizar la historia de la oración interrogativa en la RAE, aunque se parte de Nebrija por ser el autor de la primera gramática española publicada y por su influencia en la Academia.

Con esta investigación se intenta adquirir un panorama histórico amplio de cómo han evolucionado los estudios sobre la interrogación por la institución oficial de la lengua española.

Las obras consultadas se han dispuesto de manera cronológica; de tal manera que se producido una división entre obras (de la RAE) publicadas antes del siglo XX y aquellas editadas a mediados del mismo siglo. El artículo está estructurado en cinco apartados, rotulados con el nombre de la obra gramatical analizada y estudiada.

1. Nebrija (1942/2007)

La primera Gramática escrita –como se sabe- fue la de Nebrija (1942/2007): *Gramática de la lengua castellana*, que se publicó en 1492, año del descubrimiento de América. El carácter innovador de esta primera gramática reside en ser la primera gramática normativa conocida. En efecto, la *Gramática* está revestida de la influencia normativo-estilística de las gramáticas latinas.

Una característica de estas gramáticas normativas es la inclusión de las figuras retóricas o de dicción. Es precisamente en el Capítulo Séptimo, *De las otras figuras*, del Libro Quinto, donde

se encuentra una mención a la oración interrogación. Allí se lee en la figura Enigma:

Enigma es cuando decimos alguna sentencia oscura por oscura semejanza de cosas, como el que dijo: “La madre puede nacer, De la hija ya difunta”, por decir que del agua se engendra la nieve, y después, en torno de la nieve el agua; en esta figura juegan mucho nuestros poetas, y las mujeres y niños, diciendo: “¿Qué es cosa y cosa?”; y llámase enigma, que quiere decir oscura pregunta.¹ (s.p.)

Podemos afirmar que la oración interrogativa es vista como una pregunta, y esta a su vez como un hecho lingüístico que no se alcanza a comprender, o que difícilmente puede entenderse. Por otro lado, en el Diccionario de Autoridades (1732) el vocablo ‘pregunta’ se define como “La demanda ó interrogación que se hace, para que uno responda lo que sabe, en algún negocio u otra cosa”. El acto de preguntar se plantea en términos bipolares: alguien sabe algo y otro alguien no sabe; esto implica “que no responda lo que sabe” sobre ese algo.

No hay en la *Gramática* de Elio Antonio de Nebrija una mención a la oración en general y de la oración interrogativa en particular. Dicho de otra manera, la *Gramática* se centra en las partes de la oración, pero no describe la oración en sí misma.

Aunque Nebrija no presta atención a la oración de nuestro interés esto no significa que no la conozca o mencione. Así, por ejemplo, cuando estudia los adverbios interrogativos, afirma:

Y porque los adverbios de lugar tienen muchas diferencias, diremos aquí de ellos más distintamente: porque o son de lugar, o a lugar, o por lugar, o en lugar. De lugar preguntamos por este adverbio ‘de dónde’, como ¿de dónde vienes?,

1 La fuente que sigo ha modernizado parcialmente la obra de Nebrija.

y respondemos por estos adverbios: ‘de aquí donde yo estoy’, ‘de ahí donde tú estás’, ‘de allí donde alguno está’, de acullá, de dentro, de fuera, de arriba, de abajo, de donde quiera. A lugar preguntamos por este adverbio ‘adonde’, como ¿adónde vas?, y respondemos por estos adverbios: acá adonde yo estoy, allá donde tú estás, por allí o por acullá donde está alguno, adentro, afuera, arriba, abajo, adonde quiera. Por lugar preguntamos por este adverbio ‘por donde’, como ¿por dónde vas?, y respondemos por estos adverbios: por aquí por donde yo estoy, por ahí por donde tú estás, por allí o por acullá por donde está alguno, por dentro, por fuera, por arriba, por abajo, por donde quiera. En lugar preguntamos por este adverbio ‘dónde’, como ¿dónde estás?, y respondemos por estos adverbios: aquí donde yo estoy, ahí donde tú estas, allí o acullá donde alguno está, dentro, fuera, arriba, debajo, donde quier. (s.p.)

Hay mención a diferentes usos interrogativos a partir del empleo de un adverbio interrogativo (cuatro menciones en total), según la intención del hablante para inquirir por lugar, al tiempo que se indica la manera de responder correctamente. Esta aparición de la interrogación en las figuras de dicción está asociada con la Retórica grecolatina (luego volveré sobre esto).

Otro aspecto a destacar en esta primera Gramática española es la mención del pronombre como parte de la oración² en el capítulo primero del tercer libro, titulado este libro como “Qué es de la etimología y dicción”. El autor sostiene en ese capítulo, llamado “De las diez parte de la oración que tiene la lengua castellana”: “Así que serán por todas diez partes de la oración en el castellano: nombre,

2 Además de está característica sintáctica, Nebrija adjudica dos más al pronombre cuando lo define, a saber: (a) característica morfológica: son declinable; y (b) característica textual-pragmática: función sustitutiva.

pronombre, artículo, verbo, participio, gerundio, nombre participial infinito, preposición, adverbio, conjunción.” (s.p.). Pero se nota la ausencia del pronombre interrogativo e incluso del pronombre homólogo, el pronombre relativo, en el capítulo octavo, destinado al estudio del pronombre. Efectivamente, el gramático español hace una especie de clasificación de las unidades pronominales en primogénita o primitivo (yo, tú, sí, éste, ése, él) y derivada (mío, tuyo, suyo, nuestro, vuestro; y tres cortados: de mío, mi; de tuyo, tu; de suyo, su.); como se nota sólo están las piezas léxicas relativas a los pronombres personales, pronombres demostrativos y pronombres posesivos; esta taxonomía está basada en la morfología léxica.

Sin embargo, en el Libro cuarto: “Qué es de sintaxis y orden de las diez partes de la oración”, capítulo primero: “De los preceptos naturales de la gramática”, el autor habla de la concordancia de género, número y persona que debe darse entre el antecedente y el relativo:

yo amo a Dios, el cual a merced de mí’, el cual es del género masculino, porque Dios es del género masculino; el cual es del número singular, porque Dios es del número singular; el cual es de la tercera persona porque Dios es de la tercera persona.

Nótese que dice ‘relativo’ sin estar previamente la palabra pronombre.

En otra parte, menciona nuevamente los pronombres relativos, pero sin reconocer la naturaleza pronominal de estas piezas lexicales:

Antecedente se llama, porque se pone delante del relativo; relativo se llama, porque hace relación del antecedente,

como ‘el maestro lee, el cual enseña’, ‘maestro’ es antecedente, ‘el cual’ es relativo. (s.p.)

El autor español explica porqué a piezas como ‘el cual’ se les llama relativa.

A modo de cierre, la *Gramática* de Nebrija presenta –para los efectos de este trabajo– sólo una definición de la pregunta como enigma (y no de la oración interrogativa en sí); no hace mención a uno de los recursos léxicos de la interrogación, como son los pronombres interrogativos de manera directa y clara.

2. Gramática de la Lengua Castellana (1771/2007)

En el siglo XVIII se publica la *Gramática de la Lengua Castellana*, redactada por la Real Academia Española (RAE) (1771/2007), poco después de su *quincuagésimo* aniversario. Esta gramática es normativa y prescriptiva y está inspirada en las gramáticas latinas. La gramática es, en consecuencia, definida como el “arte de hablar bien” (p.2). En las partes de la oración, Capítulo II, de la Analogía, se nombra en segundo lugar el pronombre, definido a partir de su función sustitutiva. Los pronombres se reducen a cuatro: “Los *pronombres* se dividen en personales, demostrativos, posesivos, y relativos.”, (p.48). Los personales son: *yo, tú, él, mí, me, conmigo, ti, te, contigo, le, ella, la, ello, lo, nos, vos, os, vosotros, vosotras, se*. Los demostrativos son: *este, estos, ese, esos, aquel, aquellos, esta, estas, esa, esas, aquella, aquellas, esto, eso, aquello, estotro, estotros, esotro, esotros, esotra, estotras, esotra, esotras*. Los posesivos son: *mío, míos, mía, mías, tuyo, tuyos, tuya, tuyas, suyo, suyos, suya, suyas, mi, mis, tu, tus, su, sus, nuestro, nuestros, nuestra, nuestras, vuestro, vuestros, vuestra, vuestras*. Los relativos son: *que, qual, quien, cuyo, el que, los que, el cual, los cuales, quienes*.

Mientras que los pronombres interrogativos no son tratados como una especie diferente de los relativos: “A estas quatro clases se reducen todos los pronombres, pues los que algunos llaman *interrogativos*, los forma solamente el tono, y se reducen á los relativos, como *quien es? que quieres?*” (p.48). La Academia justifica este punto de vista, dado que “si estos se reputasen como pronombres *interrogativos*, seria necesario hacer otra clase de pronombres *admirativos*, pues se dice: *que gordo que estás! que bueno que vienes!*” (ídem). Así pues, los pronombres interrogativos y exclamativos son meros usos de los pronombres relativos, nacidos de la entonación³. La RAE de 1771 toma en cuenta la interrogación más desde el aspecto suprasegmental que desde el plano sintáctico. Sin embargo, esta es la primera mención realizada por la Academia de las piezas léxicas qué, quién, etc., como pseudo-pronombres interrogativos. De aquí comienza la historia de los pronombres interrogativos en la Academia.

Este tratamiento tangencial y secundario de los pronombres interrogativos ya sugiere que la oración interrogativa no tiene mayor abordaje en esta primera *Gramática* de la Academia; igual pasa – como señala García Riverón (1983/1987)- con las reimpressiones posteriores (1772 y 1781), que “se limitaron a reproducir el texto original.” (p.37).

En las ediciones de 1796, 1836 y 1890, se notan pequeños aportes. En la edición de 1796, la Academia indica un uso de la oración interrogativa en la figura de construcción elipsis:

3 Esta limitación gramatical es explicada por Lenz (1935) en estos términos: “Como en castellano las mismas palabras que sirven de interrogación se emplean también como pronombres relativos, ninguna gramática castellana, escrita por nacionales, trae un capítulo especial dedicado a los pronombres interrogativos. Todas se contentan con decir que los relativos también sirven como interrogativos, y algunos apenas mencionan la categoría de los pronombres interrogativos.” (p.297).

Quando alguno dice ó hace alguna cosa, ó la ve, ó la oye decir ó hacer, y quiere saber acerca de ella el dictámen de otro que esta presente, suple preguntarle: *¿Qué tal?*⁴ Y el preguntado responde: *bien, bueno*. En la pregunta y en la respuesta se comete elipsis, porque en la pregunta se suple: *¿Qué tal te parece?* y en la respuesta: *me parece bien: ó bueno*. (p.367)

También en la edición de 1890 se encuentra esta incorporación de la oración interrogativa en otras figuras de construcción, en estos casos en el solecismo y el hipérbaton, como se observa a continuación respectivamente:

Igual corrección y exactitud gramatical tienen las expresiones que siguen, donde se usaría el caso en que puede estar este pronombre posesivo: *¿cúyas son estas copas?*; *¿cúyos estos sombreros?*; lo cual equivale á *¿de quién son estas copas?*, y *¿de quién estos sombreros?* (p.282)

La partícula que, no con pronombre ni como conjunción se pospone nunca al nombre o verbo á quien rige. Se dice, pues: *éste es el hombre que necesitamos, ¿Qué mandes?* (p.263)

Este empleo de la oración interrogativa en las figuras de dicción está asociado –como ya se apuntó– con el uso de la interrogación

4 Como un dato histórico de la escritura española, es bueno recordar que 1754 la Academia en su *Ortografía* fija la norma de colocar el signo de interrogación al comienzo de la oración interrogativa y no tan solo el final como se hacía, y para ello había que invertir el signo final: *¿*. La sintaxis española no ayuda en muchos casos a deducir en qué momento se inicia la frase interrogativa en la escritura, como pasa en otros idiomas que usan ciertas partículas interrogativas fijas. El origen del signo escritural de interrogación se encuentra en el latín. La palabra «cuestión» viene del *latín questio*, o *pregunta*, abreviado como «Qo». Esta abreviación se transformó en el signo de interrogación en todos los idiomas.

retórica. Estas construcciones oracionales no se hacen con el mismo uso de la Retórica, por ejemplo en la *dissimulatio* y la *simulatio*, que se emplean como estrategia de persuasión y argumentación, (para más detalles sobre estas dos figuras de dicción véase Mortara Garavelli 1991: 301ss; y Escandell, 1984: 11-13 para la relación entre interrogación retórica e interrogación gramatical).

Por su lado, en la *Gramática* de 1836 se dan nuevos argumentos para la exclusión de los pronombres interrogativos como una clase diferente a los relativos. Simplemente el pronombre relativo pierde su significado de la relación anafórica y pasa a tener una significación interrogativa o admirativa: “los pronombres que, cual, quien dejan de significar relación en las oraciones interrogativas y admirativas, como Què buscas? Quièn es?Cuál es tu intencion? [sic]”, (p.74). Luego la Academia concluye que este cambio de significación (y de usos) es común a otros componentes de la oración (p.75); por ejemplo, adjetivos que pasan a funcionar sintácticamente con nombres.

En esta primera etapa del estudio de la oración interrogativa en la *Gramática* de la Real Academia Española (siglos XVIII y XIX: 1771-1836) se observa una evolución progresiva pero lenta en el estudio de la oración interrogativa. No se quiere decir que la Academia desconociera la existencia de la oración interrogativa, porque vemos que no es así (de hecho se habla de “oración interrogativa” en la sección de figuras de dicción, es decir, en la sintaxis figurada y no la regular), sino que ella no tiene un estudio descriptivo en la sintaxis regular, que podamos calificar de teórico-formal; no hay un estudio sintáctico de la oración interrogativa. Más aún, el pronombre interrogativo se menciona – cuando se hace – como un uso y cambio de significación del pronombre relativo.

Finalizada esta primera etapa, se pasa a la segunda etapa: obras de la Academia en el siglo XX.

3. Gramática de la lengua castellana (1911)

A comienzo del siglo XX tenemos que *Gramática de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1911), no tiene mayores aportes en cuanto al estudio de la oración interrogativa. Nuevamente aquí, la oración interrogativa aparece en la Sintaxis Figurada (o estudio de las figuras de dicción y retórica), capítulo VI, en el Hipérbaton: “El pronombre quien precede forzosamente al verbo si la oración es única, como sucede en las interrogaciones y admirativas; v.gr.: ¿Quién llama?; ¡Quién lo creyera!” (p.254). Una de las marcas formales propias de la oración interrogativa se presenta como una inversión en el orden habitual de la oración afirmativa.

Seis años después, la Academia publica su *Gramática* en 1917⁵. Esta nueva versión de la Gramática es innovadora en varios aspectos. Brinda una definición de la oración (§194: 156), desde un punto vista lógico y parece pensada para la oración aseverativa. En efecto, la oración es aquella que “en virtud del cual afirmamos una cosa de otra”. Presenta dos clasificaciones de la oración. En el capítulo XVIII La oración simple según la índole del verbo y en el capítulo XX La oración simple según el modo del verbo, se encuentra esta doble taxonomía: “Atendiendo a la índole del verbo, se dividen en *oraciones de verbo copulativo, transitivas, intransitivas, reflexiva, recíproca y pasiva del verbo*; y atendiendo al modo, en *aseverativas, interrogativas, admirativas, desiderativas y exhortativas*” (§269: 249). Estas son, pues, las diferentes clases de la oración simple.

5 García Riveron (1980) sostiene que esta edición de 1917 “coincide íntegramente con una posterior de 1931 (pág. 308-309)”, (p.37). Pero algo igual se puede decir con la edición 1962, que es una versión reformada de 1931. Es decir, tanto en la edición de 1931 referida como en la edición de 1962 consultada no se nota mayor progreso en el estudio de la oración en general. Otro tanto igual se puede decir del *Compendio* de la Academia de 1949.

El redactor de esta *Gramática* divide la oración interrogativa en dos grupos, a saber: oraciones interrogativas directas y oraciones interrogativas dubitativas. Todas las formas o los tipos de oraciones que considera la RAE están subordinados a la oración afirmativa: otro tipo de oración es una oración afirmativa implícita o tiene su equivalente en ella. Lo que deja ver la visión logicista del lenguaje.

El primertipo es un punto intermedio entre la oración aseverativa afirmativa (*Pedro ha venido*) y su opuesta, la aseverativa negativa (*Pedro no ha venido*), porque “ni afirmamos ni negamos”, (§306: 281). En otras palabras, se hace una definición desde la índole del modo: la interrogativa es aquella que no permite ni afirmar ni negar algo.

La oración interrogativa directa permite preguntar por las diferentes partes de la oración, la duda recae en cualquiera de sus elementos constitutivos:

1. Por el predicado verbal: *¿ha venido Pedro?*
2. Por el sujeto: *¿quién ha venido?*
3. Por la cualidad o condición del sujeto: *¿qué libro ese ése?, ¿qué gente ha venido?*
4. Por predicado nominal. *¿qué es Gramática?*
5. Por el complemento directo: *¿a quién prefieres?*
6. Por el complemento indirecto: *¿a quién has dado el papel?*
7. Por el circunstancial: *¿con quién has venido?*
8. Por el circunstancial de lugar, de tiempo, de modo, de causa, de finalidad. (§306: 281-282).

Y esto permite hacer una correlación entre el concepto que se desea saber y los diferentes pronombres que se debe usar para tal fin:

Concepto	Pronombre Interrogativo
Persona	¿Quién?
Cosa	¿Qué?
Cualidad	¿Cuál?
Posesión	¿Cúyo?
Cantidad	¿Cuánto?
Intensidad	

Por su lado, las oraciones interrogativas dubitativas indican el hecho como probable, y se manifiesta – en esa pregunta dirigida a sí mismo - duda e incertidumbre. En la construcción de esta pregunta, se usan los adverbios de *duda*: *acaso*, *quizás* o expresiones equivalentes: *por ventura*, *tal vez*, o el *si* dubitativo.

La pregunta tiene varios usos: no indica siempre vacilación o desconocimiento, permite negar lo mismo que se pregunta; la naturaleza de la respuesta está ligada al contexto y tono de la pregunta (por ejemplo, la presencia del adverbio *no* implica una respuesta afirmativa).

Luego se plantea la construcción de la pregunta según el modo verbal, como vemos a continuación:

Modo verbal en la pregunta	Naturaleza de la respuesta	Ejemplos
Indicativo sin emplear la negación	Afirmativa o negativa	¿Vienes?, ¿ha venido Pedro?
Indicativo con la negación	Afirmativa	¿No es verdad, ángel de amor, etc.?
Subjuntivo	Negativa	¿Quién me dijera, Elisa, vida mía, etc.?

La información anterior tiene una implicación: a la RAE le interesa sobre la manera de responder; indican en varias partes cómo se ha de construir la respuesta o con cuál partícula se debe encabezar dicha respuesta.

Así como también se estudia de manera escueta y rápida algunos de los recursos expresivos interrogativos; por ejemplo, se emplea la entonación cuando se pregunta por el predicado verbal, es decir, se busca su confirmación o no; cuando se pregunta por los demás elementos de la oración la duda se indica por medio de los pronombres, adjetivos o adverbios interrogativos, como se puede observar en la lista anterior. Dicho de otra manera, la entonación es propia de la pregunta absoluta (cuando se pregunta por el predicado verbal) y las partículas interrogativas de la pregunta parcial (cuando se interroga por cualquier elemento de la oración, como el complemento directo, indirecto, el circunstancial, etc).

4. Esbozo de una nueva gramática de la lengua española (1973)

La Academia publica en 1973 el *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. En este texto, la Academia (1973/1982) no hace mayores diferencias en el estudio de la oración y la oración interrogativa con la Gramática de 1962. Pero hay unas diferencias. Así por ejemplo, hace una definición de la oración partiendo de cierto matiz pragmático, dado que toma en cuenta la intención del hablante y el producto de esa intención: éste le da sentido completo a la preferencia:

La intención del hablante divide la elocución en unidades de sentido completo en sí mismas llamadas *oraciones*. Tener sentido completo en sí mismas quiere decir que

contienen una enunciación (afirmativa o negativa), una pregunta, un deseo o un mandato.” (§3.1.2.: 349)⁶.

Este sentido completo expone, en el fondo, la actitud del hablante. De allí que luego la Academia divida y clasifique las oraciones tomando en cuenta este criterio.

Otra diferencia con la publicación de 1962 es que define el *modus* y *dictum* en la sección §3.2.1. Este es el contenido de la representación psíquica y aquél, la manera subjetiva de decir o la actitud del que habla con respecto a lo dicho, que puede estar de manera evidente o implícita. La nomenclatura de la clasificación según el *modus* y según el *dictum* no varía en esencia. Veamos sólo la lista del primer criterio: oraciones enunciativas, exclamativas, de posibilidad, dubitativas, interrogativas, desiderativas y exhortativas; tiene tres nuevas desde la segunda hasta la cuarta oración; las admirativas fueron eliminadas.

En cuanto a la oración interrogativa, el *Esbozo* indica la manera de caracterizarla e identificarla: “Cuando nos dirigimos a uno o varios oyentes para que resuelvan una duda o nos digan algo que ignoramos, formulamos oraciones interrogativas directas⁷, caracterizadas por su entonación inconfundible” (§3.2.6.:359). Se dividen en oraciones interrogativas generales y parciales, según un criterio semántico-lógico. El empleo de estos dos tipos de oraciones siempre va estar unido a la noción del juicio, o el sujeto o los circunstanciales; así, cuando se pregunta por todo el juicio (o el predicado verbal) es una pregunta general; cuando se pregunta por

⁶ Esto nos recuerdan las conceptualizaciones dadas por Alonso y Ureña ([1939]1967).

⁷ Por mera oposición, aunque la Academia (1917) no lo diga, se puede considerar la existencia del grupo: oraciones interrogativas indirectas.

sólo el sujeto o sólo el predicado (o cualquier elemento oracional) se produce el otro tipo de oración interrogativa. Las respuestas que generan estas oraciones interrogativas también son descritas por la Academia.

Lo que sí parece interesante es la clasificación de la oración interrogativa cuando se analizan las inflexiones de la entonación, porque “la interrogación tiene una entonación voluntaria en correlación con formas y estructuras gramaticales específicas”, (p.118). Sobre esta clasificación habría que aclarar que algunos nombres son construcciones nuestras. La lista es la siguiente:

1.- Oración interrogativa de palabra independiente: los pronombres por ser palabras acentuadas forman enunciados, al igual que las conjunciones o sustantivos en la respuesta: ¿Dónde?; además:

- ¿Con códa o sin códa?
- Sí (= sin códa).
- ¿Pues?

Ciertas palabras forman así un grupo fónico, un enunciado. También varias partículas usadas “con interrupción reticente, o para aclarar lo que ha dicho el interlocutor” (p.72); y tiene así que cambiar su naturaleza fonológica:

- ¿Por?

Aquí se indican los valores pragmáticos (admiración, sorpresa, etc.) que les otorga la interrogación a los pronombres en enunciados de una palabra:

- Como tú te empeñaste en admitirla en casas...
- ¿Yo?

2.- Oración interrogativa disyuntiva verbal; toda pregunta verbal “equivale a una pregunta disyuntiva” (p.113, nota 15):

¿sales? = ¿sales o entras? o ¿sales o no sales?”

3.- Oración interrogativa ‘ajustada a la curva melódica de la pregunta pronominal’, formada por la conjunción y al comienzo y se sobreentiende el pronombre; la conjunción y tiene acento de intensidad:

¿Y tu padre? (¿ dónde, cómo está tu padre)

4.- Oración interrogativa de contenido nominal:

-¿Negro o blanco?

-Blanco.

5.- Oración interrogativa verbal absoluta. Sus características son:

- Tiene una forma verbal personal.

- El verbo se ubica “en el comienzo de la frase o tiende a acercarse a él lo más posible.” (p.111)

- El verbo de la pregunta “aparece en la respuesta (aunque no necesariamente en la misma persona ni en el mismo tiempo), o puede incorporarse a ella” (ídem).

- Este es un ejemplo:

- ¿Ha venido?

- Sí (, ha venido), o Tal vez (haya venido), Creo que no (ha venido).

- Las variantes melódicas están subordinadas a la posible respuesta esperada.

- El emisor desconoce totalmente lo preguntado.

6.- Oración interrogativa parecida a la disyuntiva; el emisor trata de confirmar lo que sospecha; lo preguntado no es totalmente desconocido: “Anticipa lo que espera, o al contrario, intenta conjurar lo que no desea.” (p.113); es una tipo de pregunta donde se intenta que el receptor responda lo que el emisor desea. Se emplea en fórmulas de invitación:

- ¿Quieres acompañarme? (espero que me acompañes)
- ¿No vuelves? (=debías volver)
- ¿No te vas? (=deberías irte)

7.- Oración interrogativa indirecta. Sus características son:

-Se construye con un pronombre, que introducen a la subordinada.

-El pronombre de la indirecta tiene el mismo comportamiento del pronombre en la oración subordinada interrogativa

-Se produce un cambio de formas interrogativas por formas relativas.

-“La pregunta se formula como una oración subordinada a un verbo o locución <<de entendimiento y lengua>>, como *saber, entender, decir, preguntar, mirar, informar, ver, probar, avisar, replicar, responder, hacer experiencia, haber opinión*, etc. (§3.19.8 B: 521).

-“Desaparecen la entonación interrogativa y los signos de interrogación” (en la escritura) (ídem).

7.1.- Oración interrogativa indirecta parcial. Sus características son:

-“Conservan el pronombre o adverbio interrogativo, y se introduce normalmente sin conjunción.”, (ídem).

-Pero pueden llevar la conjunción que, ubicada delante del

pronombre o adverbio interrogativo de la misma.

- Es frecuente en el habla popular.

- Ejemplo:

Preguntó D. Quijote que cómo iba aquel hombre con tantas prisiones.

Digo que qué le iba a vuestra merced en volver tanto por aquella reina Magimasa.

7.2.- Oración interrogativa indirecta general. Sus características son:

- "Se introducen por medio de la partícula átona *si*", (§3.19.8 B, c): 521).

- La partícula *si* "funciona como conjunción interrogativa o dubitativa semejante, pero no igual, a la condicional de donde proviene.", (ídem).

8. Oración interrogativa parcial o pronominal. Sus características son:

- Se inicia con un pronombre o un adverbio interrogativo.

- Este primer elemento puede estar solo o antecedido de una preposición.

- ¿(Desde) cuándo?

- ¿(Por) qué?

- ¿(Con) cuál?

- A diferencia de la verbal, "la respuesta [...] puede consistir y consiste frecuentemente en una oración sin verbo en forma personal", (p.111), es decir, una frase nominal:

- ¿Cuándo?

- El lunes

- ¿Cuál?

- El mío.

- Si se construye con preposición, ésta aparece en la respuesta:

- ¿En dónde los conociste?
- En Madrid

Esta clasificación es mucho más interesante porque aquí se intenta poner de manifiesto varios usos discursivos de la oración interrogativa. Ellas tienen recursos gramaticales particulares, pero de ellos es la entonación el más característico; de allí que estudien en la sección de fonología del *Esbozo*.

5. Escandell (1999, 1997, 1993 y 1984)

Escandell (1999, 1997, 1993 y 1984)⁸ presenta el estudio más completo, en términos teóricos semánticos y discursivos, de la oración interrogativa.

Antes de entrar en materia, Escandell hace una diferencia entre 'interrogación' y 'pregunta'; el primer término lo reserva para la oración interrogativa entendida como una entidad abstracta, en sentido formal-semántico; aquí mira su significado abstracto y común a todos los posibles tipos de oración interrogativas nacidos del uso pragmático; se refieren a la modalidad gramatical interrogativa. Mientras que el segundo vocablo lo reserva precisamente para un uso particular de la oración interrogativa, para aquel uso destinado a solicitar información, a las llamadas preguntas reales donde el emisor desconoce algo y el destinatario lo sabe y lo suministra con la respuesta al emisor⁹.

8 Todos estos artículos de la autora española se desprenden tanto de sus tesis de licenciatura inédita: *Introducción al estudio de las estructuras interrogativas* (1981) como de sus tesis doctoral: *La interrogación en español: semántica y pragmática*. (1988) (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, que no hemos podido consultar. Pero la fuente principal de este apartado es *Gramática descriptiva de la lengua española* (1999), publicada bajo los auspicio de la RAE

9 En este trabajo hemos usado esta distinción teórica.

Luego la autora se dispone a definir a la oración como entidades abstractas. En primer lugar, mira el tratamiento dado a las oraciones interrogativas por la gramática tradicional en dos momentos: desde el *modus y dictum*, y desde las funciones del lenguaje. También aborda el estudio de la oración desde la lógica en dos caminos:

- i. teoría del conjunto de respuestas, “basada en la idea de que la solución debe buscarse en la existencia de un estrecho vínculo entre pregunta y respuesta”. (1993: 201)
- ii. teoría del imperativo epistémico, “que pretende descubrir el significado constante subyacente a todos los usos de las interrogaciones.” (ídem).

Dado que consigue fallas y limitaciones en soluciones dados por la gramática tradicional y la lógica y la teoría de los actos de habla, la autora concluye que “Contempladas desde una perspectiva semántica, las oraciones interrogativas se presentan, efectivamente, como estructuras proposicionales abiertas, es decir, como funciones lógicas que contienen, al menos, una variable.”.(ídem: 206). En otras palabras, las oraciones interrogativas son estructuras proposicionales abiertas: “la propiedad que todas las oraciones interrogativas tienen en común es la de contener una incógnita, una variable; dicho de otro modo, todas las interrogativas son expresiones abiertas, ‘incompletas’.” (1999: 3932) como dice más adelante son ‘defectiva’. Y por ello no son proposiciones, y, por ende, no pueden ser evaluadas en términos de verdadera o falsa, sino como pertinente, adecuada, comprometedora, fuera de lugar.

Vista como entidades abstractas abiertas, no toma en cuenta la intención del emisor, la situación y el contexto de usos, los valores; tampoco implica el desconocimiento real del hablante, ni que se esté pidiendo una respuesta o una solución; además, no supone la presencia del destinatario y si la interrogación no supone que el receptor responda o dé la solución. Todas estas cuestiones se reservan al campo de la pragmática.

¿Por qué el emisor usa una estructura abierta? La autora responde: “las razones por las que un emisor decide utilizar una fórmula abierta son muy variadas: manifestar desconocimiento real, expresar una duda, avanzar una hipótesis, insinuar sin afirmar explícitamente, presentar un contenido que no comparte, etc...” (ídem: 3934). Estas razones o causas darán origen a variados tipos de oraciones interrogativas discursivas.

Todas las lenguas emplean medios o recursos formales (prosódicos, léxicos y sintácticos) para contextualizar los enunciados, es decir, para orientar y restringir las interpretaciones; o, dicho de otro modo, el emisor con los medios formales da a conocer su intención al destinatario. Los medios prosódicos se evidencian con la entonación; los sintácticos se expresan en el orden de palabras, la negación y la polaridad; y los léxicos con partículas introductoras o unidades léxicas.

La clasificación de la lingüista hispánica se fundamenta en un criterio general gramatical, que se fundamenta en la presencia o ausencia de los medios formales que orientan la interpretación. Este criterio gramatical permite distinguir dos grandes y primeras clases, a saber: (a) Interrogativas Neutras o Petición de acción (son

llamadas también como las no-marcadas) y (b) Interrogaciones Marcadas; las primeras se subdividen en interrogativas que solicitan una acción verbal y en interrogativas que no hacen tal solicitud. La clasificación de Escandell (1999), que expone a continuación

- A. Interrogaciones neutras o petición de acción
 - No contienen ningún indicador formal orientador de la interpretación.
 - Tiene una curva entonativa básica.
 - El orden de palabras es el no marcado.
 - Estas interrogativas tienen dos vertientes, según el subcriterio, se orienta dar una acción verbal o no.
- A.1. Preguntas epistémicas
 - Da una acción verbal.
 - Es una petición de información realizada por medio de una oración interrogativa directa.
 - Hay un desconocimiento real por parte del emisor.
 - La incógnita es respuestas por medio de la respuesta del interlocutor.
 - No alude esta clase a las razones por la que es formulada la pregunta, ni sobre el grado de conocimiento real sobre la respuesta por parte del emisor.
 - Tiene cuatro subclases.
- A.1.1. Preguntas reales
 - Constituye el ejemplo prototípico de preguntas epistémicas.
 - La incógnita indica el desconocimiento real del emisor
- A.1.2. Preguntas de examen
 - Se formulan para saber si el destinatario conoce o no la solución.
 - El emisor conoce la respuesta.
 - Se dan en un ambiente institucional.
 - Son el prototipo de la pregunta didáctica.

- A.1.3. Preguntas problemáticas -Nadie sabe la solución, por lo cual el emisor no espera respuesta.
- A.1.4. Preguntas deliberativas -Se dan cuando el emisor se las dirige a sí mismo.
- A.2. Preguntas directivas -No solicitan acción verbal, sino que se usan para peticiones de acciones.
-Indican un beneficio para el emisor.
- A.2.1. Preguntas de acción -Su uso está asociado a grados de cortesía.
-Admite adición de por favor, si es tan amable.
- A.3. Preguntas de ofrecimiento -Indican un beneficio para el destinatario.
- A.3.1. Preguntas petición de instrucción -El destinatario es quien autoriza la acción futura.
-El riesgo de la acción es menor para el destinatario.
- A.3.2. Preguntas de petición de permiso. -El destinatario es quien autoriza la acción futura.
-El riesgo de la acción es mayor para el destinatario; no se está seguro del beneficio para éste.
- B. Interrogaciones marcadas -Tienen por lo menos uno de los indicadores o las marcas formales de orientación de la interpretación.
- B.1. Interrogativas atribuidas -El emisor hace oír palabras efectivas o supuestamente pronunciadas por otro hablante.
- B.1.1. Interrogativas repetitivas o de eco -Se repite en su totalidad en parte palabras recién emitidas.
-Son como citas retrospectivas.
-Pueden repetir enunciados completos o sólo un constituyente.
-Se dividen en tres según la entonación.
- B.1.1.1. Interrogaciones recapitulativas -Usan un esquema melódico circunflejo.
-Muestran la actitud de aceptación o no.
-Producen un discurso repetido.

B.1.1.2. Interrogaciones
especificativas

- Usan un esquema melódico descendente.
- El emisor solicita al destinatario más información acerca de un enunciado que acaba de emitir.
- Solicitan precisiones ulteriores sobre una parte vaga o inespecífica.

B.1.1.3. Interrogaciones
explicativas

- Usan un esquema melódico de anticendencia.
- Solicitan del interlocutor bien la explicación de una unidad cuyo significado se desconoce, o bien la repetición de un término que no se ha escuchado bien.

B.1. 2. Interrogaciones
anticipadas

- El emisor se adelanta a las palabras de su interlocutor.
- Las palabras pueden ser reales o ficticias de posible futura intervención del interlocutor.
- La atribución toma la forma de una cita anticipativa o prospectiva.

B.1.2.1. Interrogativas de
eco recapitulativas
anticipadas

- El emisor se anticipa a una posible pregunta de su interlocutor.
- Lleva una entonación circunfleja.
- Se crea una ficción dialógica formulando preguntas a las que él mismo dará respuesta.
- Con ellas desarrolla un tema o atrae la atención del destinatario hacia un aspecto concreto.

B.1.2.2. Interrogativas
hipotéticas o exploratorias

- El emisor avanza una suposición sobre un estado de cosas.
- Expresa lo que podría haber sido una contribución de su interlocutor.
- Usa una entonación circunfleja.
- Son respuestas anticipadas, o explicaciones o justificaciones.

- El hablante no es neutro con estas anticipaciones: fija su postura u orienta la intervención de su interlocutor.
- B.1.2.3. Interrogaciones interpretativas

 - Se producen como resultado de una interrupción del discurso de otro.
 - Usa partículas de carácter consecutivo: de modo que, así que.
- B.1.2.4. Interrogaciones exclamativas

 - Hacen referencia a un hecho que resulta manifiesto para ambos interlocutores.
 - La entonación es circunfleja.
 - Una parte de ellas coinciden con las interrogaciones de eco recapitulativas.
- B.1.3. Interrogativas retóricas

 - Son aquellas que contienen alguno de los marcadores relacionados con la negación: negación externa, término de polaridad o partículas de inversión argumentativa.
 - El emisor favorece una determinada opción: la que presenta el signo contrario al que aparece en su enunciado.
- B.1.3.1. Interrogativas confirmativas

 - Utilizan una formulación negativa con negación externa.
 - Intentan que el destinatario admita la presuposición que el enunciado contiene, de obtener de él una confirmación.

En general, estas son las ideas sobre la oración interrogativa desarrollada por Escandell; su trabajo constituye el más completo hasta ahora revisado. En efecto, la autora estudia la definición de la interrogativa, sus recursos formales o medios expresivos y hace una clasificación fundamentada en lo gramatical y lo discursivo.

Criterio	Primera Clase	Subcriterio	Segunda Clase	Tercera Clase
Punto de vista gramatical	A. Interrogaciones Neutras o Petición de Acción	Acción verbal	A.1 Preguntas Interrogación epistémica	A.1.1. Preguntas reales A.1.2. Preguntas de examen A.1.3. Preguntas problemáticas A.1.4. Preguntas deliberativas
	A. Interrogaciones Neutras o Petición de Acción	Acción no verbal	A.2. Interrogativas directivas A.3. Preguntas de Ofrecimientos	A.2.1. Preguntas de Peticiones de acción A.3.1. Preguntas de ofrecimiento A.3.2. Preguntas de Petición de instrucción A.3.3. Preguntas de Petición de permiso
		Palabras pronunciadas o no por el interlocutor (B.1. Interrogaciones Atribuidas)	B.1.1. Interrogativas repetitivas o de eco	B.1.1.1. Interrogativas recapitulativas B.1.1.2. Interrogativas específicas B.1.1.3. Interrogativas explicativas
	B. Interrogaciones Marcadas		B.1.2. Interrogativas anticipadas	B.1.2.1. Interrogativas de eco B.1.2.2. Interrogativas hipotéticas o exploratorias B.1.2.3. Interrogativas interpretativas B.1.2.4. Interrogativas exclamativas B.1.2.5. Interrogativas retóricas.
			B.1.3. Retóricas	B.1.3.1. Interrogativas Confirmativas

Cuadro 1 Clasificación de la oración interrogativa según Escandell (1999)

6. Conclusión

La división cronológica (antes y en el siglo XX) produce, a su vez, una separación temática o de fundamentación teórica que le subyace a cada autor. Así tenemos que desde Nebrija y la primera *Gramática* de la RAE (y las otras) se caracterizan por ser normativas e influenciadas por las gramáticas greco-latinas: no afirma ni niega; por cual no es lógica, porque no hay una relación directa sujeto y predicado. Al tiempo que la oración interrogativa parece tener vida gracias a los pronombres y adverbios interrogativos cuando estos constituyen una categoría pronominal; queda relegada la interrogativa a la sintaxis figurativa.

El *Esbozo* (1973/1982) brinda ya una visión estructuralista de la Gramática, sin perder su visión normativa provisional. Se fundamenta la división de la oración en el *modus* y *dictum*, tal como hizo en la *Gramática* de 1911. En el *dictum*, se ubica la oración interrogativa. En esta obra de 1973, la Academia estudia según un criterio fonológico la interrogativa en correlación entre las formas y sus estructuras gramaticales específicas y hace una taxonomía formada por ocho tipos de oraciones interrogativas.

Escandell (1999) presenta la visión teórica gramatical-semántica y discursiva de la Academia. Hace una definición semántica bajo un criterio muy abierto y no limitado a la inquisición de información. Su clasificación se presenta como muy completa.

Visto estos tres momentos de la Academia (normativo-gramatical greco-latino, estructuralista y discurso) podemos decir que el período de mayor duración fue el primero; si esto es cierto, entonces, la oración interrogativa ha tenido poca atención por parte de dicha Institución.

Referencias

- Alonso, A., y Henríquez Ureña, P. (1967). *Gramática castellana*. Segundo Curso. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Escandell, M. V. (1984). La interrogación retórica. En *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. Nº 3. Madrid: Universidad Complutense. Disponible: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/02122952/articulos/DICE8484110009A.PDF>
- Escandell, M. V. (1993). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Anthropos.
- Escandell, M. Victoria (1997). La interrogación en infinitivo como réplica. En *Epos. Revista de Filología*. Vol III. Madrid: UNED.
- Escandell, M. V. (1999). Los enunciados interrogativos. Aspectos semánticos y pragmáticos. En Bosque, Ignacio y Violeta Demonte (directores). *Gramática descriptiva de la lengua española*. Tomo 2. Madrid: Espasa-Calpe. Colección Nebrija y Bello.
- García Riverón, R. (1983/1987). *La interrogación*. La Habana: Editorial Científico-Técnica.
- Nebrija, E. A. (de) (1492/2007) *Gramática de la lengua castellana*. [Libro en línea] Disponible: <http://www.antoniodenebrija.org/indice.html> [Consulta: 2007, Enero 10]
- Real Academia Española (1771/2007). *Gramática de lengua castellana*. [Libro en línea] Disponible: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45771431102371451100080/thm0000.htm> [Consulta: 2007, Enero 10].

- Real Academia Española. (1796). *Gramática de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta de la Real Academia.
- Real Academia Española. (1836). *Gramática de la lengua castellana*. Paris: Librería de Gouas.
- Real Academia Española (1890) *Gramática de la lengua castellana*. (s.d.)
- Real Academia Española. (1911). *Gramática de la lengua castellana*. Madrid: Perlado, Páez y Compañía.
- Real Academia Española. (1917). *Gramática de la Lengua castellana*. Madrid: Perlado, Páez y Compañía.
- Real Academia Española. (1949). *Compendio de la gramática de la lengua española. Dispuesto para la segunda enseñanza*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Real Academia Española. (1962). *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Real Academia Española. (1973/1982). *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.

EL CAMPO CULTURAL VENEZOLANO DE LOS AÑOS 50: UN ESPACIO ABIERTO A LA ESCRITURA

Carmen Victoria Vivas Lacour
(Universidad Simón Bolívar)
cvivas@yahoo.com

Resumen

El presente artículo parte de la intención de discutir la mirada que considera la década de los 50, en Venezuela, como un periodo poco fructífero en cuanto a su producción literaria. A partir de esta discrepancia, este trabajo se propone rescatar la resaltante presencia de las escritoras durante dicho tiempo en el campo cultural venezolano. Y, en este sentido, exponer el importante lugar que, para entonces, las mujeres alcanzan y el modo en que asumen una discursividad propia referida a su rol en la modernidad. Así, en el contexto de la agenda cultural de la década de los 50, es notable el hecho de que la escritura femenina obtiene espacio y propone discusiones contra la manera tradicional cómo la mujer había sido representada, convirtiéndola en una imagen constante de la literatura, un sujeto para redefinir en la ficción a partir de la incorporación de nuevas subjetividades e intereses que proponía esta mirada.

Palabras clave: campo cultural, escritura femenina y modernidad latinoamericana.

Recepción: 03-03-2008 Evaluación: 15-05-2008 Recepción
de la versión definitiva: 10-12-2008

THE 1950s VENEZUELAN CULTURAL FIELD: AN OPEN SPACE FOR WRITING

Abstract

This article emerges from the intention of discussing the view that considers the decade of the 1950s in Venezuela as little fruitful in terms of literary production. With this discrepancy as a starting point, this work attempts to recover the outstanding presence of women writers during such period of time in the Venezuelan cultural field. And, in this sense, to highlight the important role that women achieved, for those times, as well as the way in which they assumed their own discourse referring to their role in modernity. In the context of the cultural agenda of the 1950s, it is outstanding that feminine writing acquired its space and argued against the traditional way in which women had been represented, making her a constant image in literature, a subject to be redefined in fiction from the incorporation of new subjectivities and interests that this view proposed.

Key words: cultural field, feminine writing, Latin American modernity.

LE CADRE CULTUREL VÉNÉZUÉLIEN DES ANNÉES 50 : UN ESPACE OUVERT À L'ÉCRITURE

Résumé

L'intention de cet article est de discuter la vision qui considère la décennie des années 50, au Venezuela, comme une période peu fructueuse quant à sa production littéraire. À partir de cette divergence, on se propose dans ce travail de récupérer la présence remarquable des écrivains femmes pendant cette période dans le cadre culturel vénézuélien et, ainsi, d'exposer la place importante occupée par les femmes à cette époque, et leur façon d'assumer une discursivité propre liée à leur rôle dans la modernité. Ainsi, dans le contexte de l'agenda culturel des années 50, il est remarquable que l'écriture féminine obtienne un espace et propose des

discussions contre la manière traditionnelle de présenter la femme, en la transformant en une image constante de la littérature, un sujet à redéfinir dans la fiction à partir de l'incorporation de nouvelles subjectivités et des intérêts proposés par cette vision .

Mots clés: cadre culturel ; écriture féminine ; modernité latino-américaine.

IL CAMPO CULTURALE VENEZUELANO DEGLI ANNI 50: UNO SPAZIO APERTO ALLA SCRITTURA

Riassunto

Quest'articolo vuole aprire una discussione sullo sguardo che considera la decade degli anni 50 in Venezuela, come un periodo poco fruttifero per quanto riguarda la produzione letteraria. Da questa discrepanza, l'articolo si propone di riscattare la presenza delle scrittrici in questi anni, nello spazio culturale del Venezuela. Ed espone l'importanza che, in quel tempo, le donne hanno avuto e il modo in cui hanno assunto una discorsività propria riferita al loro ruolo nella modernità. Così, nell'agenda culturale della decade degli anni 50, è noto il fatto che la scrittura femminile ha ottenuto uno spazio e ha proposto delle discussioni contro la maniera tradizionale della rappresentazione della donna. Da allora in poi, si è trasformata in immagine costante di una letteratura che vede la donna come un soggetto con soggettività ed interessi nuovi.

Parole chiavi: spazio culturale, Scrittura femminile, Modernità latinoamericana.

O MEIO CULTURAL VENEZUELANO DOS ANOS 50: UM ESPAÇO ABERTO À ESCRIT

Resumo

O presente artigo parte da intenção de discutir o olhar que considera a década dos anos 50, na Venezuela, como um período pouco fruttifero

quanto à sua produção literária. A partir desta discrepância, este trabalho propõe-se resgatar a presença destacada das escritoras dessa década no meio cultural venezuelano e, nesse sentido, expor o importante lugar que, para aquela época, as mulheres alcançam e o modo em que assumem uma discursividade própria referida ao seu papel na modernidade. Assim, no contexto da agenda cultural da década de 50, é notável o facto de que a escrita feminina obtém espaço e propõe discussões contra a forma tradicional como a mulher tinha vindo a ser representada, convertendo-a numa imagem constante da literatura, um sujeito para redefinir na ficção a partir da incorporação de novas subjectividades e interesses que propunha este olhar.

Palavras-chave: campo cultural, escrita feminina, modernidade latino-americano

EL CAMPO CULTURAL VENEZOLANO DE LOS AÑOS 50: UN ESPACIO ABIERTO A LA ESCRITURA

Carmen Victoria Vivas Lacour

El presente trabajo parte de la intención de discutir cierta perspectiva que se ha construido sobre un período del que poco se ha ocupado la historiografía literaria venezolana, aquel que transcurre entre 1948-1958. Y debemos admitir que antes de asistir un proyecto de investigación sobre dicha etapa también compartimos aquel prejuicio que considera esta década como un momento oscuro y, por tanto, a la producción literaria e intelectual ocurrida dentro de este tiempo escasa, modesta y muy controlada, dadas las limitaciones que impuso el régimen represivo. Sin embargo, al leer la prensa y las revistas culturales venezolanas publicadas en dicho período, nos atrapó la impresión de un campo cultural satisfecho con su novedad, en la euforia del descubrimiento de los medios masivos y en la amplitud de dejar filtrar nuevos sujetos con discursos que se escapaban a los determinismos del Estado. Y es que todo un contexto de cambios sociales crea este clima, porque si bien, para mediados de siglo domina en Venezuela un régimen autoritario, del mismo modo hechos como el desarrollo urbano, la economía global, el avance en los derechos de los grupos considerados minorías y la fascinación que genera el ideal democrático, mediaron esta condición primera. En este sentido, la comprensión de este momento debería considerar una perspectiva más amplia, a partir de los cambios que se producen en el marco del desigual proceso de modernización en América Latina, un fenómeno múltiple, moldeado por temporalidades discontinuas que supone toda una serie de mediaciones (sociales, técnicas, políticas

y culturales), la expansión de los medios masivos y la conformación del mercado cultural (Martín-Barbero, 2001: 19-21).

En esta etapa particular de la historia venezolana, resaltan figuras poco reconocidas en la actualidad pero que circularon en las aperturas de dicha coyuntura histórica. La idea que nos produjo este encuentro fue ofrecer luces sobre el campo literario venezolano en los años 50, a partir del rescate de esta efervescencia que lamentablemente, no han encontrado un lugar sobresaliente en el archivo de nuestro canon literario venezolano.

Por lo tanto el presente artículo se propone la búsqueda de una nueva perspectiva a partir de una mirada alternativa sobre las posiciones de autor en los años 50 y, conjuntamente, evidenciar el cambio que este campo cultural supuso al construir un espacio de participación para las escritoras en un momento de restricciones sociales y políticas, desde un discurso distinto al de la tradición.

EI CAMPO CULTURAL VENEZOLANO DE LOS AÑOS CINCUENTA

Ciertamente, el campo cultural venezolano de dicha década se acompaña de significativos cambios en el aspecto político, al igual que en la vida social e intelectual del país. En 1948, es derrocado el escritor Rómulo Gallegos -primer presidente electo en Venezuela por votación universal, directa y secreta- y parece hacerse imposible el ideal democrático que había seducido a la sociedad venezolana. El final de la década sorprende al sector intelectual de la nación, que ve quebrado el curso del proceso democratizador que aparentaba haberse emprendido a la muerte del general Gómez:

Para los venezolanos, acostumbrados a varias décadas de estabilidad política, no es el período democrático, sino

el dictatorial de 1948-1958, la anomalía. La mayoría de los analistas reproducen este punto de vista y consideran la dictadura como un paréntesis de oscuridad: se busca la comprensión de la democracia mediante el estudio de la propia etapa democrática. Sin embargo, como muestra la literatura revisionista -cuyo desarrollo reciente está relacionado con el renovado interés por Gómez como reflejo de la actual crisis de la democracia- la dictadura fue un época de cambios fundamentales que condicionaron el resurgimiento y la consolidación de la democracia después de 1958 (Coronil, 2002: 140).

En este sentido, a pesar de los controles policiales ejercidos por el régimen, la etapa de la dictadura no logra cercenar ciertas libertades y avances que grupos sociales habían emprendido en las décadas anteriores. Y es que, si bien, la década en la que transcurre la dictadura de Marcos Pérez Jiménez ha sido objeto de investigación en Venezuela, también es cierto que la lectura que se le ha otorgado a este época ha opacado la importancia de su producción intelectual y del modo como funcionaba el espacio cultural. El problema de la mirada que se ha elaborado sobre un momento de reacomodos y transformaciones es que ésta se centra principalmente en los cambios en el espacio político. La interrupción del proyecto democrático y la crueldad de la dictadura se convierten en el tema predilecto de una historiografía que se ha centrado en profundizar solamente en temas como: el estudio del poder militar a modo de germen de la inestabilidad (Krispín, 1994) o el problema de las alianzas y traiciones entre partidos (Stambouli, 1980); ambos ejemplos de perspectivas que permiten comprender sólo el lado político de una década que, a pesar de las restricciones impuestas, abrió nuevos diálogos y permitió cambios en el ámbito cultural.

Asimismo, es posible que ese lugar problemático que en la memoria ocupa el campo cultural durante la dictadura Perejimenista se deba a la fuerza con la que el régimen difunde la denominada doctrina del Nuevo Ideal Nacional. Fundado sobre las ideas positivistas, el Nuevo Ideal nacional encuentra en el escritor Laureano Vallenilla Lanz (h) su máximo exponente:

Dentro de esa modernización, se otorga una valorización especial al papel que debe jugar la Cultura y la Ciencia. La cultura, entendida como la amplia formación intelectual de conocimientos adquiridos y procesados en los diversos campos del saber, la cual debía corresponderse con un alto nivel de instrucción formal. Posee una visión eurocéntrica, de acuerdo a la cual los países latinoamericanos deben verse en el de la “Cultura Europea” y extraer de él nociones para su propio proceso. Evidentemente, esta visión eurocentrista supone una exaltación de los valores, contenidos y prácticas del modelo civilizatorio que genéricamente podríamos calificar como “occidental” (Castillo D’Imperio, 1990: 67).

Todos estos cambios en el contexto político establecen el ambiente para que se centre la discusión en el rol del intelectual en Venezuela. Esto es evidente en el modo en que se ha elaborado la memoria literaria de los años 50, en la que se resalta el papel del escritor como preocupación insistente. Si recordamos los textos más renombrados esta discusión aparece como tema. En los dos extremos de las posiciones nos referimos a las perspectivas comprometidas con el cambio social que se mantienen claramente en textos como: *Todos Iban desorientados* (1951), de Antonio Arráiz; *Casas Muertas* (1955), de Miguel Otero Silva y *Beatriz Palma* (1955), de Enrique Muñoz Rueda. Mientras que la representación

del intelectual reservado a su trabajo literario es evidente en *Los Alegres Desahuciados* (1948), de Andrés Mariño Palacio y *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952), de Guillermo Meneses. Y es que, según Javier Lasarte (1992: 111), la promoción literaria de la década del cuarenta cierra el ciclo del criollismo y con nuevos lenguajes se inscribe en la búsqueda de la vanguardia y el postmodernismo, asentando, de esta manera, las bases para el cambio que produciría la generación de los sesenta. Esto es: la metamorfosis de un campo cultural que deja de definirse a través de una propuesta ideológica enmarcada en el folklore y los temas autóctonos para abrirse a nuevos intereses¹.

El giro que ocurre en el campo literario venezolano se refleja en grupos intelectuales y nuevas tendencias estéticas que se ven influenciadas por las propuestas de autores extranjeros. Nombres como Rimbaud, Rilke, Hesse, Faulkner, Lawrence, Huxley, Joyce y Mann -entre otros- se hacen comunes en las críticas y referencias literarias que circulan en revistas especializadas. En este sentido, un modelo emblemático de este cambio es el grupo *Contrapunto* (1948-1950), cuya revista se lee como un manifiesto que intenta alejar las letras venezolanas de los temas regionalistas e imponer el gusto por una literatura más contemporánea y universal. Como expresa Medina, en *Noventa años de literatura venezolana*:

¿Cuáles son los propósitos estéticos de *Contrapunto*? La inquietud intelectual no se conformaba pasivamente con la tradición y demandaba otros derroteros. Un preciso sentido de universalidad era evidente. Se intentó, tanto en la poesía como en la narrativa y el ensayo, conjugar las

1 Para García Canclini, al comienzo de la mitad del siglo XX, "la ampliación del mercado cultural favorece la especialización, el cultivo experimental de lenguajes artísticos y una mayor sincronía con las vanguardias internacionales. Al ensimismarse el arte culto en búsquedas formales, se produce una separación más brusca entre los gustos de las élites y los de las clases populares y medias controlados por la industria cultural" (2000: 83).

experiencias nacionales con lo más actual del pensamiento y de la realidad de las letras contemporáneas, expresadas en corrientes y tendencias de singular atracción para entonces (1991: 240).

Aunque la duración de *Contrapunto* fue de escasos dos años, el tono y la jerarquía de este grupo demuestran las transformaciones que el campo cultural sostiene a mediados de siglo y el tipo ideal de escritor que diseña. En el primer ejemplar de *Contrapunto*, Andrés Mariño Palacio, joven promesa de esta generación de finales de la década de los 40 y principio de los 50, construye la apología del nuevo hombre de letras, aquél que se aleja de los localismos con una mirada universal y asume la cultura y el arte como bases para construir una conciencia de lo nacional (Héctor Seijas, 2000).

Con la intención de comprender el cambio que se propone ante la tradición, debemos profundizar en la ruptura que se establece en relación con la corriente regionalista -en tanto ésta funciona como la voz dominante en el campo cultural al que están intentando ingresar los nuevos autores². No olvidemos que a pesar de que a finales de la década de los 40 dicho proyecto se ve disminuido ante las nuevas propuestas literarias; todavía mantiene elementos residuales que van a influir y generar tensión en las discusiones del campo cultural. En este sentido, la obra de Rómulo Gallegos será sin duda un punto referencial obligado para los escritores que

2 Nos interesa incorporar la noción de campo, en tanto permite acercarnos a las prácticas discursivas y al modo en que éstas se legitimaban en su momento:

¿Qué es lo que constituye un campo? Dos elementos: la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. A lo largo de la historia, el campo científico o artístico han acumulado un *capital* (de conocimiento, habilidades, creencias, etcétera) respecto al cual actúan dos posiciones: la de quienes detentan el capital y la de quienes aspiran poseerlo. Un campo existe en la medida en que uno no logra comprender una obra (un libro de economía, una escultura) sin conocer la historia del campo de producción de la obra (García Canciani, 1990: 19).

le siguieron. Por tanto, el diálogo de los nuevos autores se plantea y se en referencia a este tipo de prácticas discursivas que Mónica Marinone define en Gallegos como “artefactos comprometidos”:

un juego sutil que concilia un saber contar, un saber como bagaje informativo indispensable o disparador de cada relato (marca de su impronta realista), con cierto imaginario operando a la manera de un sistema genotextual siempre presente, y cuyos enunciados performativos, bajo la apariencia de querer decir cómo la realidad es, aspiran a hacer ver el mundo y a hacer creer cómo el mundo es desde el prisma de un grupo determinado, que aún plantándose en ese momento como contra-poder, goza de la particularidad de poseer parte del monopolio de la producción discursiva sobre dicho mundo (Marinone, 1999: 53-54).

Instaurado el predominio de este discurso de tradición criollista/regionalista, los escritores deben construir su ingreso en un espacio en el cual la escritura ha tenido la función de formar y conquistar al país para el proyecto modernizador, sin dejar de lado, el hecho de que este “saber” pasa del campo literario al político, para verse luego cancelado por el derrocamiento de Rómulo Gallegos. Ante este contexto, el campo cultural presencia el fin de la utopía de los intelectuales en el poder, el ocaso del criollismo como movimiento literario y la influencia del complejo proyecto de modernidad que aún atravesaba a América Latina. Por lo cual, el mapa del campo cultural se configura a partir de un momento de reacomodos con aperturas substanciales que incluyen nuevos asuntos que no se restringen a diseñar los ideales nacionales.

UN CAMPO ABIERTO A LA ESCRITURA FEMENINA

Si bien la discusión sobre el trabajo del intelectual y la nación acapararon el interés de aquellas parcialidades que cultivaban el ideal de autonomía en el campo intelectual venezolano, paralelamente, voces menores abrieron el espacio para pensar en las letras los distintos sujetos que surgen dentro del proyecto de modernidad. Y en este sentido, “la emergencia de la voz femenina en los diversos registros culturales ha sido fundamental en la constitución del sujeto moderno” (Bustillos, 2001: 168). En el contexto de la agenda cultural de finales de los 40 y la década de los 50 es notable el hecho de que la escritura femenina obtiene espacio y propone discusiones contra la manera tradicional cómo la mujer había sido representada; convirtiéndola en una imagen constante de la literatura, un sujeto para redefinir en la ficción a partir de la incorporación de nuevas subjetividades e intereses que proponía esta mirada.

Paralelamente, en el espacio social, es innegable que una de las minorías que mayores cambios asume y que más se moviliza son las mujeres, puesto que a partir de su organización colectiva alcanzan reformas que comprenderán desde el voto y la consagración de derechos sin distinción de sexo, hasta el surgimiento de agrupaciones políticas que alcanzarían una presencia en dicho espacio (Quintero, 2003: 23). Esto se refleja en los discursos de las escritoras de mediados de siglo, en los cuales es evidente el cambio en la asignación de los roles tradicionales, en la elaboración de un nuevo discurso y la construcción de un sujeto femenino distinto al de la tradición. En este contexto es posible

comprender cómo en las expresiones contra la hegemonía del poder también se redefinen los sujetos³.

De allí la relevancia de que, en este período, se amplíe el lugar de reflexión acerca de la imagen, el rol y el status de la mujer a partir de la cristalización de una escritura femenina en Venezuela -que sin duda, ya había inaugurado en la década del 20, Teresa de la Parra-. Gracias a los textos fundamentales de De la Parra, admitidos en el canon literario venezolano, para los años 50 cualquier escritura femenina toma una posición en torno a esta herencia. Así pues, la literatura femenina tiene un antecedente legítimo, bajo el cual arrojarse y ante el cual rebelarse (como bien lo exigen las luchas propias del campo). En efecto, ellas, como sujetos de la modernidad, contrastan con las prácticas generalizadas de la tradición en los distintos roles que asumen: escritoras, periodistas y activistas de los derechos de la mujer. Esta multiplicidad de roles converge en una actitud que demuestra que para las escritoras en este momento se abren espacios en los cuales el género no es más una excusa para la exclusión, es decir, el comienzo de la aceptación de un “Otro” que había tenido un lugar más bien secundario en el espacio social.

Sin embargo, con respecto a la participación de las escritoras, hemos encontrado en críticos más contemporáneos lecturas que han descontextualizado los alcances del proyecto literario femenino proponiendo una perspectiva descalificadora de

3 Es así como la reflexión abierta por Foucault, acerca de la relación entre los saberes y las formas de ejercicio del poder, permite pensar acerca del modo en que los discursos de saber construyen subjetividades: “Mi objetivo será mostrarles cómo las prácticas sociales pueden llegar a engendrar hábitos de saber que no solamente hacen aparecer nuevos objetos, conceptos nuevos, nuevas técnicas, sino que además engendran formas totalmente nuevas de sujetos y de sujetos de conocimiento” (Foucault, 1999: 170).

esta narrativa. Ejemplo claro, el capítulo “De Teresa de la Parra a la señora Stolk”, de Orlando Araujo, sobre la escritura de mujeres que se produce entre 1946 y 1956:

No dudo que semejantes esfuerzos de ficción constructiva hayan sido útiles y sirvan para la catarsis de estados de abandono, penas de amor y venganzas de adulterio. Creo, asimismo que se trata de una narrativa históricamente conmovedora que allí queda, su testimonio de plumas heroicas promotoras de una liberación que hoy alcanza estadios de unisexo jamás presentidos por nuestras autoras: cuyas audacias de escritura pasan por candores de abuela entre las adolescentes sabiamente eróticas y técnicamente preparadas para hacer el amor con sus iguales del otro sexo, pero con píldora y sin remordimientos (Araujo, 1998: 233).

La cita anterior parece condensar los lugares comunes que han tenido la historia y la crítica venezolana sobre la escritura femenina durante el período de dictadura. En primer lugar, Araujo muestra una visión despectiva con respecto a la temática -que prácticamente equipara con las tramas de telenovelas- sin profundizar en el significado de los textos en su momento histórico. Luego, al definir el impulso de escritura como “catarsis” se elimina la posibilidad de comprender la profesionalización de estas escritoras y el cambio que esto supuso en el rol y status de quienes aspiraban a este lugar. Lo significativo es, no obstante, que la lectura de Araujo demuestra una lógica aferrada a la imagen de la mujer que escribe porque se fastidia, que ya Teresa de la Parra había parodiado en *Ifigenia* (1924). Cultivar este estereotipo, no poco misógino de principios de siglo, niega el reconocimiento

y la ruptura que las posiciones de las escritoras de mediados de siglo establecieron con la tradición del campo cultural. Una nueva mirada significa referir: “the story of women’s writing, the telling of women’s learning and the understanding of women’s agency in patriarchal societies” (Sara Castro-Klarén, 2003: 21).

Del mismo modo que el ambiente político-social se veía alterado por acomodados y nuevos protagonismos, el campo cultural se amplía entre literatura y la prensa para transitar sus propios cambios. Sin embargo, existe una lectura que deja de lado las importantes discusiones intelectuales, esfuerzos en publicaciones y aparición de nuevas firmas que no habían tenido espacios en épocas anteriores. Esto se aprecia en el tono que Humberto Cuenca maneja en su libro *Imagen Literaria del periodismo* (1980). Para Cuenca la prensa durante la década de los 50, puede ser categorizada en tres tendencias: oficial, independiente y clandestina; clasificación demuestra un criterio político para comprender las publicaciones de la época. Centrar el análisis de la labor periodística en la posición que los autores asumían ante el régimen significa basarse sólo en criterios políticos para comprender publicaciones muy complejas. Esta inclinación por evaluar las publicaciones sólo por su activismo en contra de la dictadura es patente en la apreciación que el mismo Cuenca establece sobre la categoría que define como independiente: “Suprimieron el editorial y se limitaron a ser meros órganos de información” (Cuenca, 1980: 67). Lo despectivo de su observación contrasta con sus elogios que sobresalen para: “la hoja clandestina, ese sigiloso velero de papel que navega por las calles y cuarteles, con firmas de intelectuales y profesionales, es un petardo tan explosivo como las balas y más penetrante que ellas” (Cuenca: 111). Este análisis, que tiene como criterio principal

la intención crítica de los articulistas hacia el gobierno, enaltece las luchas y las conquistas políticas de la prensa para dejar de lado otros alcances que se remitían al campo intelectual y literario. Este proyecto, que surgiera a partir de un régimen dictatorial con planes de establecer en el país el progreso y el saber, ha generado también una perspectiva que confunde la vida cultural del momento con una forma de apoyo o indiferencia ante el autoritarismo, pero más allá de estos prejuicios, se trata de una relación muy importante, la que se establece entre: publicaciones periódicas, revistas culturales y literatura. Dependencia que ha sido descuidada por la historiografía que no sólo ha visto estos espacios aislados entre sí, sino que en su insistencia ha considerado la prensa como un espacio exclusivo para la discusión política. Por ello, ha relegado de su estudio a aquellas publicaciones que no asumían una posición clara contra el régimen, reservando un espacio privilegiado en la memoria para la prensa clandestina y la tribuna de protesta -la cual considera en una esfera completamente aparte de la literatura. En contra a la idea anterior, consideramos que los medios masivos no sólo se limitaron a ser divulgadores del gobierno o de sus oponentes, sino que, también, proponen un espacio de encuentro y de ingreso al campo literario venezolano. Esta extensión que ocurre al trasladar importantes discusiones a la prensa y las revistas literarias permite a los autores alcanzar el reconocimiento que ofrece un público más amplio. Es decir, también es una manera de apropiarse de lectores que no los reconocían como autores o que no se interesaban por géneros como la ficción o la poesía. Por lo tanto, a pesar de las restricciones que impuso el régimen dictatorial en materia editorial, la prensa y las revistas ofrecieron visibilidad a las escritoras.

Estos últimos cambios estructurales serán determinantes para comprender el contexto del campo cultural venezolano durante este período.

Por ello, es necesario rescatar la apertura que significaron las revistas. Como territorio para la discusión intelectual, la *Revista Nacional de Cultura* fue un espacio que incorporó a escritoras como: entre otras. En este sentido, rescatemos la discusión que propone Lucila de Pérez Díaz en su curioso artículo “Miranda precursor del feminismo”:

Estos renglones no han de menester comentarios: de ellos resulta claramente que Miranda no sólo fue el ilustre precursor de la Independencia, que todos admiramos y veneramos; fue también el Precursor de esa otra emancipación, la del sexo débil y oprimido, que por fin ese gran movimiento revolucionario que se llama el “Feminismo”.

Un laurel más para la corona de gloria del mártir de la Carraca que viene a ser también el defensor de la mujer! (RNC, n.87-79, ENERO-ABRIL, 1950:27).

Esta relectura de la historia, demuestra que las revistas ofrecieron una tribuna para difundir las ideas de la lucha por la reivindicación de la mujer. Sumado a ello, la columna de crítica literaria de la *Revista Nacional de Cultura* fue un ejemplo de inclusión, al leerlos textos publicados por mujeres. Asimismo, la revista *Elite*, que poseía un formato más masivo, en tanto se presenta como una revista de variedades, a su vez, dedicaba parte de su espacio a la publicación de crónicas, cuentos y entrevistas de las autoras. En sus índices encontramos los cuentos de las esquinas de Caracas

escritos por Lucila Palacios⁴ o capítulos completos de las novelas de Gloria Stolk⁵.

Estas relaciones tornan el campo heterogéneo, a partir de la convivencia de los espacios y procesos que habían sido considerados como aislados e incluso opuestos, es decir, la actualidad media con la tradición, la alta cultura se difunde a través de los medios masivos y la legitimidad de la práctica cultural funciona en los procesos políticos. Y a pesar de los ideales de desarrollo y progreso, que a todas luces componen el ideal de la alta cultura que acoge este proceso, la modernidad toma direcciones alternativas a éstos⁶. Asimismo, estas formas de distribución más extensas de las letras conllevan la ampliación del mercado de bienes culturales, que al comienzo de la segunda mitad del siglo, contribuyen a profesionalizar las funciones culturales (García Canclini, 2000: 82). Según García Canclini, lo aún limitado del mercado de venta de libros impulsa a los escritores a buscar la autonomía de su oficio en la docencia o en actividades periodísticas especializadas (83). Igualmente, en Venezuela, los medios de masas -a pesar de

4 Anexo varios ejemplos de artículos de Lucila palacios publicados por Elite:

Caracas ya lejos de Otros tiempos por Lucila Palacios "la esquina de san Lázaro". No.1288, 10 de Junio de 1950 p.5.

Caracas ya lejos de Otros tiempos por Lucila Palacios "la esquina de las animas". No. 1290. 24 de Junio de 1950, p.7.

Caracas ya lejos de Otros tiempos por Lucila Palacios "la esquina de reducto, garita y luneta". No.1308 Octubre de 1950, p.11.

Caracas ya lejos de Otros tiempos por Lucila Palacios "la esquina de pele el ojo y peligro". No.1313, 2 de diciembre de 1950, p. 24.

5 El folletín de Gloria Stolk titulado Diamela, aparece en 1953 en la Revista *Elite*. N°. 1.429 a 1.435, del 21 de febrero al 4 de abril de 1953.

6 El problema de lo complejo del proyecto de modernidad en América Latina ha sido ampliamente desarrollado por Martín-Barbero, quien sostiene que: "Potsmoderna a su modo, esa modernidad se realiza efectuando fuertes desplazamientos sobre los compartimientos y exclusiones que durante más de un siglo instituyeron aquellos, generando hibridaciones entre lo autóctono y lo extranjero, lo popular y lo culto, lo tradicional y lo moderno (...) Fuertemente *cargada* de componentes premodernos, la modernidad latinoamericana se hace experiencia colectiva de las mayorías sólo a merced de dislocaciones sociales y perceptivas de cuño postmoderno"(Martín-Barbero, 2001: 21-22).

haber sido comúnmente catalogados como aparatos de difusión del régimen- funcionaron para los escritores como un espacio de reconocimiento:

No hay escritores profesionales puros en la historia cultural venezolana. Me atrevería a decir que -junto con la institución académica- los medios masivos han sido un espacio de tránsito obligado para la gran mayoría de los productores culturales venezolanos. Sin embargo, nuestra historiografía se ha empeñado en borrar los vínculos entre los productores culturales y sus campos específicos de acción y producción (Rivas, 1998: 3).

En otras palabras, la ampliación del campo cultural permitió a los autores interpelar un público más amplio que el tradicional, además de permitirles mayor autonomía en el plano económico. Algunos hechos resaltantes del campo cultural venezolano ilustran esta condición, como la difusión del programa televisivo *Valores Humanos* de Arturo Uslar Pietri, la filmación del largometraje *la Balandra Isabel llegó esta tarde* (1950, Bolívar Films), basado en el cuento homónimo de Guillermo Meneses y la presentación de la novela *Doña Bárbara* en formato radial (1948, Radio Difusora Venezuela). Al apelar a un público más extenso, como un nuevo espacio de consagración, se continúa el proceso de profesionalización del rol del autor en el espacio de confrontaciones que representaba el mercado cultural; aún cuando, por otra parte, se confunden las especificidades de este tipo de función discursiva.

En consecuencia, la expansión del mapa de transacciones simbólicas habilita a nuevos agentes y temáticas a ingresar a la institución literaria y permitir la circulación de una escritura como la femenina que deja de lado los discursos heredados para plantear

nuevas preocupaciones acordes con los cambios que imponía esta modernidad desigual. En el campo literario ello se evidencia en el aumento de la publicación de nuevas autoras, lo que contrasta con lo limitado de la participación que tuvieron en las décadas anteriores. La prueba de esto aparece en la *Bibliografía Integral de la novela venezolana* (1996), de Osvaldo Larrazábal y Gustavo Carrera, entre 1948-1958 que menciona 106 publicaciones de las cuales 27 fueron escritas por mujeres, entre las que podemos señalar: *Ana Isabel, una niña decente*, de Antonia Palacios (1949); *Cubil* (1951) y *El Corcel de las crines Albas* (1950), de Lucila Palacios; *Guillermo Mendoza* (1952), de Narcisa Bruzual; *Mis cuentos y relatos* (1954)⁷, de Belén Valarino; *La mujer del caudillo* (1953), de Nery Russo y *La otra voz* (1959), de Juana de Ávila. La “naturalidad”⁸ de esta presencia demuestra el crecimiento de un campo literario que permite la tolerancia para esta subjetividad que había sido muy coercionada o marginada de las posiciones de influencia social. Por tanto, la escritura femenina no permanecerá más tiempo aislada de las corrientes literarias que ocupaban el campo cultural, ya que los cambios que ocurrieron permitieron que la búsqueda de reconocimiento y visibilidad no se continuara en lugares de exclusión. Ello se evidencia en la pérdida de interés para las narradoras de publicar en espacios intelectuales asociados al género, como la *Biblioteca femenina venezolana* o el premio *Teresa de la Parra*. Estos lugares de enunciación que tradicionalmente

7 La referencia a este texto está tomada de la compilación hecha por Luz Marina Rivas, *Las mujeres toman la palabra* (2004), y no aparece en la *Bibliografía Integral de la novela venezolana* (1996).

8 La idea de que la asociación entre géneros y roles implica privilegios e injusticias sociales, que se mantienen debido a la manera *natural* como la sociedad ha construido dicha relación, es la tesis central de Bourdieu en *La Domination Masculine* (1998). Es decir, la dominación masculina es el ejemplo por excelencia de la dominación *paradoxal* de la violencia simbólica, invisible hasta por las víctimas. En este caso, se revierte esa relación social “extraordinariamente ordinaria” de dominación, que apunta Bourdieu, y deja de ser extraordinario encontrar mujeres asumiendo el rol de intelectual.

habían sido definidos como exclusivos para la escritura femenina pasan a segundo plano, ante la presencia y triunfo de las escritoras en concursos renombrados como el *Arístides Rojas* y la publicación de sus textos en editoriales que tradicionalmente estaban delimitadas a seleccionar únicamente a autores, como por ejemplo la Asociación de Escritores Venezolanos o la Tipografía Vargas. Esta afirmación parte de hechos importantes ocurridos en el campo literario venezolano, como por ejemplo: el premio *Arístides Rojas* (1949-50) que recibe Lucila Palacios por su novela *El Corcel de las Crines Albas* (1949), la publicación de la selección de cuentos *Pálpito* (1949), de Mireya Guevara, por parte de la A.E.V, y de *Ana Isabel una decente* (1949), de Antonia Palacios, por parte de la Tipografía Vargas.

El discurso de estas autoras excede los parámetros que habían impuesto tanto el canon regionalista, los gustos de las vanguardias y sus posteriores seguidores -que defendían aquellos criterios establecidos por el campo literario europeo-. En contraposición, las escritoras apuestan por la vuelta a estéticas rezagadas y desgastadas como la temática romántica y el melodrama; elección que las coloca en el extremo opuesto de las categorías más restrictivas de lo que se consideraba “buena literatura”, pero a la vez les permite debilitar los límites de aquello sobre lo que era aceptable escribir en su época. Retomar lo que se consideraba afectado o cursi, como la pasión, el deseo, los secretos de amor y la frivolidad, permitió incorporar tópicos y subjetividades que los autores consagrados habían dejado fuera de las representaciones literarias⁹. Y es que el estar desplazadas

9 Si bien las novelas sentimentales y melodramas corresponden a los gustos literarios del siglo XIX, no podemos dejar de lado el hecho de que estas narrativas defendían los deseos de rebelión de sus personajes. Para Paulette Silva Beauregard, el amor en estos relatos del XIX lleva a “narrativas que cuentan una y otra vez la búsqueda de libertad individual frente a la comunidad, ante las demandas familiares, grupales o sociales, ligadas a las conveniencias económicas y políticas” (1999: 13).

de las grandes disputas literarias de su tiempo, las habilitó para discutir los modos tradicionales en que habían sido construidas las identidades y los sujetos en la ficción, con el costo de quedar disminuidas en reconocimiento por parte de la academia.

Es muy importante recalcar que a pesar de que la obra de estas autoras circuló por los espacios literarios, la crítica le restó importancia a esta propuesta de escritura. Tomemos como ejemplo las reseñas que recibió la obra de Gloria Stolk, en tanto la crítica de su tiempo la acusó de ser conservadora en sus textos y poco ruptural. Una muestra es esta nota en el Papel Literario de *El Nacional*, sobre la novela *Bela Vegas* (1953):

La novela no desafía la solución convencional. Y el valor significativo de Bela en función de una problemática venezolana o hispanoamericana se nos opaca bastante. La quisiéramos más inconformista y con menos dulzura y represión burguesa. Más auténtica heroína, en una palabra. Subsiste la habilidad de cronista y comentarista de Gloria Stolk a cuyo talento provoca pedirle obras de más fuerte coraje (Telémaco. "Señal de algunos libros". *El Nacional*, Caracas, 28 de Enero de 1954, p.7).

En este mismo artículo, también es objeto de análisis los *Pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, como *Bela Vegas*. No obstante, mientras el primer texto recibe alabanzas, podemos leer fuertes juicios contra el segundo. Varios aspectos son resaltantes de esta interpretación, que demuestra las demandas de al menos un sector del campo literario de su momento. En primer lugar, es claro que las temáticas asociadas con el gusto por lo sentimental parecen ser poco valoradas por este crítico. A pesar de esto, la labor periodística de Stolk es el antecedente que justifica que en un espacio de comentarios literarios se aborde la lectura de una

novela con tal temática. Podríamos especular que tal vez una novela de filiación romántica -a todas luces rechazada por el autor de la crítica- no hubiese tenido espacio de discusión en el “Papel Literario” si su autora no hubiese acumulado cierto capital simbólico a partir de su aparición en prensa. En general, el crítico de la cita parece estimar la producción periodística diversa de la autora y su trabajo como cronista le anticipa cierta legitimidad. Sin embargo, a propósito de la novela, no deja de mostrar su decepción.

Esta postura define y evidencia claramente cómo para los autores de mediados de siglo era aún problemática la relación entre la literatura y el periodismo debido a que esta implicaba renunciar a la idea de un campo autónomo y aceptar el gusto literario de un público no elitescos. Por tanto, estas tensiones proporcionan claves para comprender las discusiones existentes en un campo híbrido atravesado por categorías de “pureza” -heredadas de la cultura letrada- que refieren a una perspectiva eurocéntrica. En este sentido, la disputa sobre la autonomía, que es muy importante para comprender la jerarquización y la relación de fuerzas simbólicas en los campos literarios europeos, no parece tener sentido en los muy heterogéneos como el latinoamericano. En los cuales, su dinámica incluye sujetos que construyen su legitimidad desde la prensa, la actividad política o los medios masivos, cuestionando nociones como el “arte puro”. No obstante, consideramos que el deseo de autonomía es una categoría importante a tomar en cuenta, puesto que la mirada latinoamericana sobre la producción literaria europea ha creado este ideal y, tal vez, lo interesante a considerar son las razones por las cuales éste sobrevive y crea tensiones en los discursos¹⁰.

10 En este sentido, dicha tensión es una marca que determina el impulso creador, puesto que a pesar de la heterogeneidad formal y funcional de la literatura en América Latina: “la *voluntad* de autonomía es ineluctable. Más que una ideología literaria, esa voluntad está ligada a la tendencia a la especificación del campo literario en general” (Ramos, 2003: 66).

En una actitud contraria y rebelde ante este ideal las escritoras construyen su nombre de autor desde una posición muy heterogénea en el ámbito literario y se convierten en figuras frecuentes en los medios masivos. En la páginas sociales de las revistas de la época, son retratadas como personajes influyentes en varios espacios: desde encuentros literarios (realizados en centros culturales y embajadas) hasta colaborando en labores de caridad con asociaciones femeninas¹¹. La convivencia de ambos aspectos se demuestra en una actividad que se desplaza desde un lugar central de la red discursiva, hasta zonas periféricas donde se ubican las escritoras de crónicas femeninas. La profesionalización de las escritoras es patente en el artículo de *Elite* (No. 1637, 9 de Febrero de 1957:28-31) titulado “Elite pregunta, nuestras escritoras responden”, en el cual autoras como Conny Méndez, Ida Gramcko, Ada Pérez Guevara, Ofelia Cubillan, Gloria Stolk y Ana Mercedes Pérez comentan sus distintos proyectos de escritura. Asimismo, ellas exponen su trabajo, que en la mayoría de los casos se atreve a asumir distintos géneros discursivos, que incluyen tanto al campo literario como periodístico. Debemos resaltar que aunque esta “heterogeneidad discursiva” (Ramos, 2003: 81) caracteriza a todo el espacio literario venezolano, en el caso particular de las escritoras

11 Una muestra de esto son las reseñas de la revista *Elite* entre 1948-1958, donde aparecen constantemente Gloria Stolk, Nery Russo, Ada Pérez Guevara, Lucila Palacios y Conny Méndez participando en encuentros literarios, celebrando sus publicaciones e incluso haciendo obras de caridad con la asociación Venezolana de Mujeres. Esto es evidente en varios artículos que menciono a continuación:

Actualidad Nacional. Foto de Lucila palacios por ganar el premio “Aristides Rojas” por el Corcel de las crines Albas. No.1295. 29 de Julio de 1950. Pág. 24.
Fotos durante la fiesta de la entrega del premio. Pág. 29 y 30.

Reseñas de fotos “Vida Social”: homenaje femenino a Lucila Palacios y la verbena del morrocoy azul. No.1296, Agosto. Pág.23. En el mismo número entrevista a Lucila Palacios por J. Ugalde, P.29.

Actualidad Nacional: Reseña de la recepción del Cónsul general a los periodistas (aparece en la foto Gloria Stolk). No. 1309, 4 de Noviembre de 1950. Pág..35

merece algunas consideraciones. Porque si bien es cierto que los intelectuales de su momento también escriben en la prensa –como Arturo Uslar-Pietri, Antonio Arráiz o Juan Liscano- lo hacen desde el prototipo del escritor culto; mientras que ellas asumen una posición semejante a la de éstos y, paralelamente, abordan un tono discursivo que resalta aspectos poco valorados en el discurso letrado, como son aquéllos asociados con lo más representativo de la mujer de mediados de siglo. Acordado que los medios masivos constituyen un espacio de circulación casi obligado para los autores en pos de visibilidad, consideramos necesario comprender el perfil particular que las mujeres demuestran en su tránsito por esta institución, en la figura amalgamada de la escritora, la periodista y la mujer.

Lamentablemente poco ha guardado nuestra memoria de este intenso campo cultural que floreció en la literatura y que se expandió hacia la prensa y las revistas. Que, además, consintió nuevas alternativas a la herencia regionalista y apuntó a la profesionalización del rol del autor. Finalmente, cerramos con la intención de haber aportado ciertos indicios que permiten asumir el campo cultural de los años 50 como un espacio generoso no solamente en cuanto a temáticas, sino también a partir de las aperturas que propició en la incorporación de nuevos agentes, entre los cuales resaltan las escritoras.

Referencias*

- Araujo, O. (1998). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Paris: Editions du Seuil.

- Castillo D'Imperio, O. (1990). *Los años del bulldózer: ideología y política 1948-1958*. Caracas: Trópikos.
- Castro-Klarén, S. (Comp). (2003). *Narrativa femenina en América Latina. Prácticas y perspectivas teóricas*. Frankfurt: Iberoamericana
- Coronil, F. (2002). *El Estado mágico. Naturaleza, dinero, y modernidad en Venezuela*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Cuenca, H. (1980). *Imagen literaria del periodismo*. Caracas: Biblioteca central de Venezuela.
- García Canclini, N. (1990). "Introducción: Sociología de la Cultura de Pierre Bourdieu". En: Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, pp: 9-50.
- García Canclini, N. (2000). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Foucault, M. (1990). *Estrategias de poder. Obras esenciales. Vol. II*. Barcelona: Paidós.
- Hernández, E. La inteligencia femenina al servicio del periodismo. *Revista Elite*. Edición aniversario por los 25 años de Elite, Caracas, septiembre de 1950. p.18
- Krispín, K. (1994). *Golpe de Estado en Venezuela 1945-1948*. Caracas: Panapo.
- Larrazábal, Osvaldo y Gustavo Carrera. 1996. *Bibliografía integral de la novela venezolana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Lasarte, Javier. 1992. *Sobre literatura venezolana*. Caracas: La Casa de Bello. Colección Zona tórrida.

- Lasarte, Javier. 1995. *Juego y Nación*. (Postmodernismo y vanguardia en Venezuela). Caracas: Fundarte.
- López Ortega, Antonio. 2003. La mujer y la literatura. En: Inés Quintero (Coord.) *Las mujeres de Venezuela, historia mínima*. Tomo 4. Caracas: funtrapet, 163-182.
- Martín-Barbero, Jesús. 1991. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, Jesús. 2001. "Modernidades y destiempos latinoamericanos". *Revista Estudios*. Año 9 (enero-junio) No. 17; 17-34; 745-766.
- Marinone, Mónica. 1999. *Escribir novelas, fundar naciones*. Mérida: El libro de arena.
- Pérez Díaz, Lucila de. 1950. Miranda precursor del feminismo. *Revista Nacional de Cultura*, n.87-79, ENERO-ABRIL:27
- Medina, José Ramón. 1991. *Noventa años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila.
- Quintero, Inés. 2003. De la política contingente a la política militante. En: Inés Quintero (Coord.) *Las mujeres de Venezuela, historia mínima*. Tomo 4. Caracas: funtrapet, 11-26.
- Ramos, Julio. 2003. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: F.C.E.
- Rivas Rojas, Raquel. 2005. La narrativa de Gloria Stolk: cambio cultural y función del intelectual femenino en tiempos de dictadura. *Revista Núcleo* No.22. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 159-176.

Rivas, Luz Marina (comp). 2004. *Las mujeres toman la palabra. Antología de escritoras venezolanas*. Caracas: Monte Ávila.

Rivas, Luz Marina. 2003. Ellas tomaron la palabra: un siglo y algo más de las narradoras venezolanas. *Revista venezolana de estudios de la mujer*. Caracas: Julio-Diciembre. Vol.8. No.21.

Silva Beauregard, Paulette. 1999. *¿De que hablaban cuando hablaban de amor? Narrativas sentimentales y médicas en Venezuela*. Universidad Simón Bolívar (Trab. de tesis doctoral, mimeo).

Stambouli, Andrés. 1980. *Crisis política. Venezuela 1948-1958*. Caracas: Ateneo.

Stolk, Gloria. 1953. *Diamela*. Revista *Elite*. Caracas, N s. 1.429 a 1.435, del 21 de febrero al 4 de abril de 1953.

* Para no hacer innecesariamente extensa esta bibliografía las referencias a la *Revista Nacional de Cultura* y *Revista Elite* están completas junto a los artículos o datos mencionados de estas publicaciones dentro del texto.

EL FONEMA NASAL POSNUCLEAR EN EL ESPAÑOL: UN ESTUDIO DIACRÓNICO

Jorge Enrique González – Andrés Algara
(Universidad Simón Bolívar-Sede del Litoral)

jgonza@usb.ve

algara@usb.ve

Resumen

Algunas variedades del español de la Península Ibérica, Latinoamérica y el Caribe se caracterizan por la velarización del fonema nasal posnuclear (Chela-Flores 2002 y 1980, D’Introno, Del Teso y Weston 1995, D’Introno y Sosa 1988, Lipsky 1994, Obediente 2005, Zamora y Guitart 1982). En el presente trabajo se propone una hipótesis sobre el origen y desarrollo de la velarización de las consonantes nasales al final de la sílaba, con base en el estudio de la evolución del sistema nasal del español, desde el latín hasta el español moderno, y del comportamiento de las nasales posnucleares en algunos dialectos del español (peninsular y americano) y de otras lenguas romances en las cuales se velariza la nasal al final de sílaba y/o palabra. La hipótesis propuesta es consistente con una visión universal del cambio fonetológico y con los datos analizados. Luego de un proceso de fortición (similar al sugerido por Hajek 1997) que originaría el segmento oclusivo nasal velar, a partir de la consonantización de la deslizada nasal, se produciría uno de debilitamiento, que conduciría a la pérdida total de la consonante nasal.

Palabras clave: cambio fonetológico, velarización, fonema nasal posnuclear, dialectología del español.

Recepción: 07-04-2008 Evaluación: 27-02-2009 Recepción
de la versión definitiva: 30-03-2009

HE POSTNUCLEAR NASAL PHONEME IN SPANISH: A DIACHRONIC STUDY

Abstract

Some varieties of Spanish in the Iberian Peninsula, Latin America and the Caribbean are featured by the velarization of the postnuclear nasal phoneme (Chela-Flores 2002 y 1980, D'Introno, Del Teso and Weston 1995, D'Introno and Sosa 1988, Lipsky 1994, Obediente 2005, Zamora and Guitart 1982). In this work a hypothesis is proposed about the origin and development of velarization of nasal consonants at the end of the syllable, on the basis of the study of the evolution of the Spanish nasal system, from Latin to modern Spanish, as well as the behavior of postnuclear nasals in some Spanish dialects (Peninsular and American) and of other romance languages in which the nasal at the end of the syllable or word is velarized. The proposed hypothesis is consistent with a universal view of the phonetological change and with the data analyzed. After a process of fortition (similar to that suggested by Hajek 1997) that would give origin to the velar nasal occlusive segment, from the consonantization of the nasal slide, a weakening would be produced, which would lead to the total loss of the nasal consonant.

Key words: phonetological change, velarization, postnuclear nasal phoneme, dialectology of Spanish.

LE PHONÈME NASAL POST-NUCLÉAIRE DANS L'ESPAGNOL DU VENEZUELA : UNE ÉTUDE DIACHRONIQUE

Résumé

Quelques variétés de l'espagnol de la Péninsule Ibérique, de l'Amérique Latine et de la Caraïbe se caractérisent par la vélarisation du phonème nasal post-nucléaire (Chela-Flores 2002 y 1980, D'Introno, Del Teso y Weston 1995, D'Introno et Sosa 1988, Lipsky 1994, Obediente 2005, Zamora et Guitart 1982). Dans ce travail, on propose une hypothèse de l'origine et du développement de la vélarisation des consonnes nasales à la fin de la syllabe, s'appuyant

sur l'étude de l'évolution du système nasal espagnol, depuis le latin jusqu'à l'espagnol moderne. De la même façon, on étudie le comportement des nasales post-nucléaires dans certains dialectes de l'espagnol (péninsulaire et américain) et d'autres langues latines où l'on vélarise le son nasal à la fin de la syllabe et / ou du mot. L'hypothèse proposée correspond à une vision universelle du changement phonétologique et aux données analysées. Après un processus de fortition (similaire à celui que Hajek, 1997, a suggéré) étant l'origine du segment occlusif nasal vélaire par le caractère consonantique de la glissée nasale, un affaiblissement se produirait et, par conséquent, conduirait vers la disparition totale de la consonne nasale.

Mots clés: changement *phonétologique*, vélarisation, phonème nasal post nucléaire, dialectologie de l'espagnol.

IL FONEMA NASALE POSTNUCLEARE NELLO SPAGNOLO. UNO STUDIO DIACRONOCO

Riassunto

Certe varietà dello spagnolo della Penisola Iberica, Latinoamerica e i Caraibi si caratterizzano per la velarizzazione del fonema nasale postnucleare (Chela Flores 2002 e 1980, D'Introno, Del Teso e Weston 1995, D'Introno e Sosa 1988, Lipsky 1994, Obediente 2005, Zamora y Guitart 1982). In questo studio si propone un'ipotesi sull'origine e lo sviluppo della velarizzazione di consonanti nasali alla fine della sillaba, col basamento di uno studio dell'evoluzione del sistema nasale dello spagnolo, attraverso l'evoluzione dal latino fino allo spagnolo moderno e del comportamento delle nasali postnucleari di alcuni dialetti dello spagnolo (peninsulare e americano) e di altre lingue romaniche nelle quale si è velarizzato il fonema nasale alla fine della sillaba e/o della parola. L'ipotesi proposta è consistente con un'ottica universale del cambiamento fonetologico e con i dati analizzati. Dopo un processo di fortificazione (simile a quello suggerito da Hajek 1997) che originerebbe il tratto occlusivo nasale velare, partendo della consonantizzazione di un

fonema nasale che si è fatto scivolare, si produce un' indebolimento che condurrebbe alla perdita totale della consonante nasale.

Parole chiavi: Cambiamento fonetologico. Velarizzazione. Fonema nasale postnucleare. Dialettologia dello Spagnolo.

O FONEMA NASAL PÓS-NUCLEAR EM ESPANHOL: UM ESTUDO DIACRÓNICO

Resumo

Algumas variedades do espanhol da Península Ibérica, da América Latina e das Caraíbas caracterizam-se pela velarização do fonema nasal pós-nuclear (Chela-Flores, 2002 e 1980; D'Introno, Del Teso e Weston, 1995; D'Introno e Sosa, 1988; Lipsky, 1994; Obediente, 2005; Zamora e Guitart, 1982). No presente trabalho propõe-se uma hipótese sobre a origem e desenvolvimento da velarização das consoantes nasais no fim de sílaba, com base no estudo da evolução do sistema nasal do espanhol, desde o latim até ao espanhol moderno, e do comportamento das nasais pós-nucleares nalguns dialectos do espanhol (peninsular e americano) e de outras línguas românicas nas quais se velariza a nasal no fim de sílaba e/ou palavra. A hipótese proposta é consistente com uma visão universal da mudança fonetológica e com os dados analisados. Após um processo de “fortiçãõ” (similar ao sugerido por Hajek, 1997) que originaria o segmento oclusivo nasal velar, a partir da consonantização da “deslizada” nasal, ocorreria um processo de enfraquecimento, que conduziria à perda total da consoante nasal.

Palavras-chave: mudança fonetológica, velarização, fonema nasal pós-nuclear, dialectologia do espanhol

EL FONEMA NASAL POSNUCLEAR EN EL ESPAÑOL: UN ESTUDIO DIACRÓNICO

Jorge Enrique González – Andrés Algara

Introducción

Los dialectos del español de algunas zonas de la Península Ibérica, de las Islas Canarias y de las tierras bajas de Latinoamérica, principalmente, del Caribe, entre los cuales se encuentran las variedades de la costa venezolana (incluyendo la caraqueña), la cubana, la panameña, la dominicana y la puertorriqueña, se caracterizan por la producción velar, en mayor o menor grado, de la nasal postnuclear (Chela-Flores, 2002; D’Introno, Del Teso y Weston, 1995; D’Introno y Sosa 1988, Lipsky 1994, Obediente 2005, Zamora y Guitart 1982).

En el presente trabajo se presenta una descripción del sistema nasal del español y su evolución desde el latín hasta el español moderno. Igualmente, se ofrece una revisión del comportamiento de las nasales posnucleares en algunos dialectos del español (peninsular y americano) y de otras lenguas romances en las cuales se velariza la nasal al final de sílaba y/o palabra. Finalmente, con base en los datos analizados, se propone una hipótesis sobre el origen y desarrollo de la velarización de las consonantes nasales en la coda silábica, consistente con una visión universal del cambio fonetológico.

1. Evolución del sistema nasal del español

El sistema nasal del español incluye tres fonemas: (/m/, /n/ y /ɲ/), los cuales evolucionaron a partir de los dos fonemas nasales del latín: (/m/ y /n/) y un proceso de palatalización que afectó, igualmente, a otras consonantes. Penny (1991) describe este proceso de la siguiente manera: en el latín vulgar cuando /n/ aparecía antes de [j], ambos segmentos se transformaban

en uno por mutua asimilación, dando origen a un tercer fonema /ŋ/; Ej.: Hispa/n/[j]a>Espa/[ñ]a. Posteriormente se produjo otra palatalización: /gn/>/ñ/, Ej.: li/gn/a > le/ñ/a. Más tarde, el geminado /nn/ se palatalizó. Ejemplo: a/nn/us > a/ñ/o. Como Penny (1991: 62) señala, la palatalización se producía solamente si “la segunda consonante se mantiene en posición inicial silábica” y no afectaba la nasal bilabial (/m/). Este último fonema sufrió otro proceso: desapareció en posición final de palabra o se convirtió en /n/:

La M latina final ya se había perdido en la pronunciación de Plauto y aparece escrita en la tumba de los Escorpiones (...) no se pronunciaba cuando la siguiente palabra comenzaba en vocal(...) En el habla vulgar la pérdida fue general (...) solo se pronunciaba en palabras monosílabas, ... y es aún pronunciada en el español pero se convirtió en /n/. (Menéndez Pidal, 1977:166).

Sin embargo, en el español moderno existen palabras escritas con *m* final, Ej.: *álbum*, las cuales han sido préstamos recientes (Navarro Tomás, 1977). Éstas han mantenido su ortografía, pero su pronunciación pasó a ser alveolar en el castellano moderno, en el cual “[n] es la única nasal sobreviviente a final de palabra...” (Harris-Northall 1990: 43). Según este autor, en latín no existía nasal velar a final de palabra, aun cuando él señala que probablemente habría un alófono velar de /n/ en la rima silábica seguido por una obstruyente velar, por asimilación de punto de articulación, como ocurre en el castellano moderno.

2. La nasal posnuclear en dialectos del español y de otros idiomas romance

La velarización de la nasal final, así como la nasalización de la vocal, son procesos característicos tanto en el español peninsular

(especialmente en Andalucía) como en diferentes dialectos del español de América. Más adelante de este capítulo, se presenta una revisión de la literatura de los procesos que involucran las nasales en las lenguas ibéricas, incluyendo algunas breves referencias del portugués y el gallego, además de algunos dialectos del español peninsular, principalmente del español andaluz; ya que se considera que ésta fue la variante que se extendió en América y por ello comparte muchos rasgos con los dialectos hispanoamericanos (uno de estos rasgos es la nasalización de la vocal y la velarización de la nasal).

podemos afirmar que las investigaciones realizadas en la segunda mitad del siglo sobre el tema muestran que la comprobada antelación de la mayor parte de los rasgos en Andalucía y su traslación desde los primeros tiempos de la conquista a América, así como el peso demográfico de los colonos de esa procedencia, no dejan ya dudas de que los andaluces constituyeron un fermento -y decisivo fermento- de varios de los principales rasgos fonológicos que caracterizan a gran parte del español americano (...) (Fontanella, 1993: 42).

Más adelante se presentan datos de estos procesos en dialectos hispanoamericanos así como en otros dialectos del español no ibérico.

2.1 Dialectos ibéricos

En una cantidad de documentos andaluces antiguos y nuevos (del siglo X en adelante) transcritos por diversos filólogos, compilados por Manuel Alvar y publicados en 1960 en *Textos hispánicos dialectales*, se evidencia la ocurrencia de estos

procesos, como se muestra en las siguientes frases consideradas representativas.

En la “provincia de Sevilla”:

...se bá cortando¹ a pedaso p´aser-er paṅ y se tapa con-
un tendío,...

...er paṅ ar mihmo tiempo...

...con- un tirabresa, ...y se echa er borraho en- un latón. (Un amasijo, transcrito por G. Salvador en 1955, en Alvar, 1960: 505)

...Po la tarde tambié

...Lah paere (que no zõ² paere) estã exa de tierra ... ce gahta ñ candao

... (La vida del pastor, transcrito por M. Alvar en 1954, en Alvar, 1960: 506-507).

En la “provincia de Cadiz”:

...Aluego ce pone loh tiento que zõ piacito de caña ...pa
ihertarla...

...trabahã en biña...

...uno cuadrito que tienẽ...

...A la bendimia ...bendimiaore cortan- uba; ...pizã uba,
...prenzan la uba (La viña, transcrito por Alvar en 1955, en Alvar, 1960: 534).

En la “provincia de Córdoba”:

“ba biẽ”, contehta otro.”...dá un- ataque.”

...y yá sigue segando y cantando y ya’htá, ...que teniã.
(Escena de siega, transcrito por G. Salvador en 1955 en Alvar, 1960: 537).

Los- ombre se dedicã al- abareo.

...que se yeba a u montón con- un- ehportonero ...(La recolección de la aceituna transcrito por G. Salvador en 1955, en Alvar, 1960: 538).

1 Negritas colocadas por el autor.

2 En el texto, z representa [θ].

Aunque sólo se han incluido algunas, estas transcripciones muestran una fuerte tendencia a la nasalización de la vocal. Hay también algunas nasales velares finales, consonantes homorgánicas con la consonante siguiente, algunas elisiones y resilabificación de la nasal alveolar a final de palabra con la siguiente vocal inicial de palabra.

Con respecto a la nasalización, Zamora Vicente (1967: 327) sostiene que “estamos acostumbrados a desdeñar el estudio de la nasalización de los dialectos, (...) en Andalucía ocurre (...) a veces, muy vigorosamente”. Él destaca la escasez de “estudios concretos y sistematizados” y reporta en el habla de Granada “nasalizaciones sorprendentes”.

...En los casos de -n final absoluta, abunda, junto a la articulación velar de esa n (η), sobre todo al enfatizar la pronunciación, la desaparición de la consonante, que es sustituida por una gran nasalidad: por ejemplo: *mêlõ* ‘melón’; ...*portõ* ‘portón’ ...El popular barrio de Granada, el Albacín, se oye *alβaiθsi*, sin -n final, pero con una extraordinaria resonancia nasal. (Zamora Vicente 1967: 324).

Zamora Vicente sostiene, además, que la nasalización es tan importante en el andaluz que se está convirtiendo en un rasgo fonológicamente distintivo en este dialecto, “en la conjugación, en las oposiciones vocal oral / vocal nasal (...) él canta / ellos cantã” (p. 324).

Harris-Northall (1990), Zamora y Guitart (1982) y D’Introno, Del Teso y Weston (1995) reportan que en otras regiones de España, la velarización de la nasal está generalizada en algunos contextos. Ellos sostienen que, por ejemplo, en el español asturiano /n/ es velarizada a final de palabra, pero nunca en el interior de la misma.

La existencia de estos rasgos (nasalización de la vocal y velarización de la nasal) es evidente en las dos palabras terminadas en *-n*, *crin* y *agijón*, que aparecen en los mapas 53 y 11 del *Atlas Lingüístico de la Península Ibérica* (ALPI), en los que se muestra su pronunciación en toda la península, incluyendo a Portugal. Hay una nasal velar y una mayor nasalización de la vocal final (más en *agijón* que en *crin*) en la parte occidental de la península y en Andalucía. La nasalización es aún mayor en gallego y en portugués; en este último idioma, sólo en *agijón*, ya que en portugués, la consonante nasal en la otra palabra pertenece al ataque, seguida de una vocal no nasalizada (*crine*). En gallego la nasal velar está generalizada. En casi todas las áreas hay una vocal simple, nasalizada, seguida por una η pronunciada con mayor o menor fuerza. En algunas regiones gallegas, en lugar de una vocal simple, antes de la η , hay un diptongo (o seguida de una *u* débil), en cuyos casos la nasalización es más fuerte. La nasalización es mayor en el portugués: existe un diptongo nasalizado ([au]) sin la presencia de consonante nasal, en la mayoría de las zonas, aunque en algunas, hay una huella débil de la vocal nasal. Williams (1938: 70) sostiene que durante el siglo X “la *n* nasalizaba la vocal anterior y era elidida. La resonancia nasal de la vocal persistía y se propagaba a la siguiente vocal”. Esto explicaría por qué las vocales eran más fuertemente nasalizadas en esa lengua que en las demás lenguas ibéricas.

2.2 Dialectos hispanoamericanos

En algunos dialectos hispanoamericanos, especialmente en los caribeños, la nasal postnuclear se velariza en posición final absoluta y a final de palabra, seguida por una palabra que comience en vocal. En este último caso también puede haber, en menor

grado, resilabificación de la alveolar *n* con la vocal. En la mayoría de los reportes (y transcripciones) revisadas, la vocal anterior a la *ŋ* es nasalizada. Adicionalmente, otros investigadores (Fontanella 1993, entre otros) sostienen que al igual que en el andaluz, en algunas variantes hispanoamericanas, “la articulación velar alterna en muchas de estas zonas con la omisión de la consonante final y su sustitución por nasalización de la vocal previa: [pã], [balkõ]” (P.142). Cedergren (1973) y D’Introno y Sosa (1988) reportan haber encontrado apoyo empírico a esta afirmación. Estos experimentos revelaron un porcentaje de casos en los cuales la consonante nasal es elidida sin nasalización de la vocal.

En Cuba, según Quillis (1993), [ŋ] aparece antes de pausa, nasalizando a la vocal precedente, Ej.: [pãŋ]. En ocasiones la consonante no es articulada, pero la vocal se nasaliza, Ej.: [pã]. Este autor hipotetiza que en algún momento, en ciertos dialectos cubanos, especialmente en La Habana, el segmento desaparecería sin dejar huella nasal, Ej.: [fojó]. Al final de palabra, antes de una palabra que comienza por vocal, la consonante nasal es alveolar ([n]).

López Morales (1980) reporta que en Puerto Rico, la mayoría de los hablantes producen [ŋ] antes de pausa y, ocasionalmente, [n]. En San Juan siempre se pronuncia velar antes de pausa, nasalizando la vocal precedente, aunque la mayoría de los jóvenes tiende a omitir la nasal.

Jiménez Sabater (1975) señala que en Santo Domingo [ŋ] es general antes de pausa o se omite, nasalizando la nasal precedente: se velariza cuando el siguiente segmento es una vocal tónica, pero se omite si la vocal es átona y ésta es nasalizada. Sin embargo, D’Introno *et al.* (1995) sostienen que en Santo Domingo

las nasales asimilan el punto de articulación de la consonante que le sigue, en el interior de palabra, excepto antes de consonante bilabial, en cuyo caso la nasal es velarizada.

En Panamá, según Quillis y Grael (1992), las nasales se velarizantambién antes de pausa con la nasalización de la vocal precedente: otros hablantes eliden la nasal pero pronuncian la vocal precedente con resonancia nasal. Sin embargo, a diferencia de los dialectos referidos anteriormente, los autores no encontraron ni siquiera una ocurrencia de [ŋ] cuando una palabra terminaba en nasal y la siguiente comenzaba en vocal, en cuyo caso la nasal era siempre alveolar ([n]), Ej.: e[n]oho ‘*en ojo*’. Aun cuando ellos no lo mencionan, la conservación de la nasal alveolar podría deberse a la resilabificación de la nasal final con la vocal inicial de la palabra siguiente.

Finalmente, hay un caso único de velarización de la nasal posnuclear sin importar el contexto (_##V..., _C...#, etc.) en dos dialectos del español venezolano: habla de Valera y de Caracas, según los estudios de Saavedra (1982) y D’Introno y Sosa (1988), respectivamente, Ej.: *co[ŋ]pe[ŋ]sació[ŋ]*. Una conclusión interesante de este último trabajo es que en los contextos donde hay velarización de la nasal, este segmento se realiza como una oclusiva nasal velar o una aproximante nasal velar que ellos denominan “relajada”. Al respecto, los autores señalan que:

En la producción de la relajada el gesto articulatorio de la lengua es menor y es posible que en oportunidades no haya un verdadero cierre entre los articuladores sino una aproximación. La relajada equivale a un sonido continuo velar sonoro nasalizado. (D’Introno y Sosa 1988: 25).

Proponemos que este sonido podría considerarse una deslizada, y sería equivalente a una [ŋ] “débil”, referida en algunos estudios y representada por [ɲ] en ALPI. D’Introno *et al.* (1995) sostiene que en el habla de Caracas, las nasales que preceden a las consonantes bilabiales en ocasiones se pronuncian con una articulación labial velar. Chela-Flores (2002) coincide con los autores anteriores en cuanto a la fuerte tendencia a la velarización de la nasal posnuclear en algunos dialectos del español venezolano, “(...) Con datos del español de Venezuela del tipo radical o de tierras bajas, se nota como la asimilación posnuclear es reemplazada por una realización velar” (p. 97).

3. Velarización de la nasal: una hipótesis sobre su desarrollo

En todos los dialectos descritos arriba el proceso de velarización ocurre cuando la consonante nasal pertenece a la coda silábica. Sin embargo, su ocurrencia difiere de un dialecto a otro: en algunos casos, la nasal asimila el punto de articulación de la consonante siguiente, en el interior de la palabra y se velariza entre palabras. En otros casos, hay velarización dentro y al final de las palabras. En algunos dialectos, la nasal velarizada se elide y la vocal anterior se nasaliza. En otros casos, la nasal se elide sin velarizarse la vocal.

Zamora y Guitart (1988) proponen el término “radicales” para referirse a los dialectos en los cuales hay gran distancia entre las representaciones subyacente y superficial. Desde un punto de vista diacrónico, las variantes radicales pueden considerarse dialectos avanzados, pues han experimentado cambios que se espera ocurran en la lengua.

Específicamente, la velarización y la elisión de la nasal son vistos como procesos de debilitamiento característicos de

los dialectos avanzados del español, por muchos fonólogos del español (Harris-Northal 1990, D'introno Del Teso y Weston 1995 y Chela-Flores 1980 y 2002, entre muchos otros).

Al respecto, Chela-Flores (1980), en su Teoría del Debilitamiento Progresivo, propone que las nasales posnucleares pasan por el siguiente proceso de debilitamiento, luego de su articulación alveolar: 1. articulación homorgánica con la consonante siguiente, 2. articulación velarizada, 3. nasalización de la vocal con pérdida del segmento nasal y 4. denasalización de la vocal. Esta teoría se basa en el principio del mínimo esfuerzo; según ella, la velar nasal se considera más fácil de articular que las no velares.

Al respecto, Ohala (1993) sostiene que es excesivo el énfasis dado al papel del hablante en el cambio sonoro, motivado por el principio de 'facilidad de la articulación'. Él sugiere que los cambios sonoros son de índole perceptiva, pues dependen de la habilidad del oyente para descifrar la naturaleza ambigua del habla.

Igualmente, consideramos que existen "posibles evidencias negativas" que nos podrían llevar a cuestionar aspectos de la teoría referida arriba. En el portugués y en los dialectos nórdicos del italiano, por ejemplo, no se ha reportado una etapa de velarización de la nasal entre la nasal alveolar y la pérdida del segmento. Por otra parte, parece haber "evidencias positivas" que apoyan un orden alternativo, sugerido por Hajek (1997) y Coco (1970) (reportado por Hajek). Según Hajek (1997: 193) [ŋ] moderno en boloñés es el resultado del fortalecimiento de la deslizada nasal, que ocurrió tiempo después de perderse el fonema /n/ a final de sílaba, es decir, [ĩ : n\$] > [ĩ : \$] > [Vĩ\$] > [ĩŋ] > [Vŋ].³

Sin embargo, Hajek, quien reconoce que en el español la visión tradicional ha apoyado un desarrollo opuesto (de lenición y

3 G: semiconsonante, también denominada "glide" o deslizada

no de fortición), señala que “se requiere seguir investigando para llegar a conclusiones satisfactorias sobre la velarización de la nasal y la nasalización de la vocal” (p. 193).

Si examinamos los datos del andaluz antiguo (ver sección 2.1) y los comparamos con el estado actual de ese dialecto (transcripciones en ALPI, por Alvar 1960), parece plausible la hipótesis de Hajek sobre el fortalecimiento de la deslizada, generando [ŋ]. En cuanto al primer caso (andaluz antiguo), las transcripciones de Alvar muestran que es muy frecuente la nasalización de la vocal final sin consonante nasal, aun cuando hay ocurrencias excepcionales de vocales nasalizadas, seguidas de nasal velar, en algunos casos, “débil” (¿podría ser una deslizada?). En el andaluz moderno, en cambio, las transcripciones de *crin* y *aguijón* (ALPI) evidencian, en la mayoría de las regiones, la existencia de una vocal nasalizada seguida de una consonante nasal velar “débil”, transcrita [ŋ].

El presente estudio respaldaría la propuesta de Hajek (1997) en cuanto a la evolución de las nasales posnucleares. Primero, se elidiría la nasal alveolar castellana después de nasalizar la vocal precedente (lenición); luego se insertaría una deslizada nasal velar a la derecha de la vocal (fortición). Éste último cambio podría deberse a una percepción equivocada de la vocal nasal, interpretada como una consonante nasal velar débil (o deslizada) que luego se fortalece para convertirse en una oclusiva velar nasal.

Sin embargo, esta cadena diacrónica parece presentar algunos problemas. Navarro Tomás (1975) se refiere a la presencia de un vestigio de [ŋ] en algunas zonas rurales, como etapa anterior a su pérdida total. López Morales (1980), por su parte, señala que en San Juan (Puerto Rico), la consonante nasal se velariza y la

vocal precedente se nasaliza, aunque acota que la población joven tiende a omitir la consonante nasal.

Conclusiones

Si consideramos que las observaciones hechas hasta ahora son correctas, ¿cómo podemos dar cuenta de esta aparente discrepancia? ¿Deberíamos abandonar la concepción sobre la universalidad de los cambios fonético-fonológicos, al menos en lo que atinente a la nasalización? Al respecto, proponemos una hipótesis que, además de ser consistente con los datos obtenidos en este estudio, no contradice la concepción sobre la universalidad de los cambios sonoros: ambas cadenas diacrónicas se unirían en una mayor, es decir, luego del proceso de fortalecimiento (similar al sugerido por Hajek, 1997) que originaría el segmento oclusivo nasal velar, a partir de la consonantización de la deslizada nasal, se produciría uno de debilitamiento, que conduciría a la pérdida total de la consonante nasal, conservándose la nasalidad de la vocal. La hipótesis propuesta se representa en la siguiente cadena diacrónica: [Ṽ.n\$]>[Ṽ:\$]>[ṼG\$]>[Ṽŋ]>[Vŋ]>[Ṽŋ]>[ṼG\$]>[Ṽ:\$]. Se requiere seguir investigando a fin de corroborar la validez de esta hipótesis.

Referencias

- Atlas Lingüístico de la Península Ibérica I*, Fonética I (1962). Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- Alvar, M. (1960). *Textos hispánicos dialectales. Antología histórica*. Madrid: Selecciones Gráficas.

- Cedergren, H. (1973). *The interplay of social and linguistic factors in Panama*. Tesis doctoral inédita. Cornell University.
- Chela-F., G. (2002). Representaciones fonológicas polisistémicas: nasalidad y subyacencia en el español de Venezuela, *Letras*, 62, 97-112.
- Chela-F., G. (1980). Las Teorías fonológicas y los dialectos del Caribe hispánico. Ponencia en el *V Simposio de Dialectología del Caribe Hispánico*. Caracas.
- D'Introno, F., Del Teso, E., y Weston, R. (1995). *Fonética y fonología actual del español*. Madrid: Cátedra.
- D'Introno, F. y Sosa, J. (1988). Elisió de nasal o nasalizació de vocal en caraqueño. En Hammond R. y Resnik, M. (eds.), *Studies in Caribbean Spanish Dialectology*. Washington, D.C: Georgetown University Press.
- Fontanella, M. (1993). *El español de América*. Madrid: Editorial MAPFRE.
- Harris-Northall, R. (1990) *Weakening processes in the history of Spanish consonants*. London and New York: Routledge.
- Hajek, J. (1997). *Universals of sound change in nasalization*. Oxford: Publication of the Philological Society - Blackwell Publishers.
- Jiménez S.; M. (1975) *Más datos sobre el español de la República Dominicana*. Santo Domingo: Editora del Sol.
- Lipsky, J. (1994). *El español de América*. Madrid: Cátedra.

López M., H. (1980). Velarización de /N/ en el español de Puerto Rico. *LEA*, II, 203-217. (Recogido en López Morales, 1983).

Menéndez P., R. (1977). *Manual de gramática histórica española*, Madrid: Espasa-Calpe.

Navarro T., T. (1977). *Manual de pronunciación española*, Madrid: Consejo de Investigaciones Científicas.

Navarro T., T. (1975). *Capítulos de la geografía lingüística de la Península Ibérica*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

Ohala, J. (1993). The phonetics of sound change. In Jones, Charles (ed.) *Historical linguistics: Problems and perspectives*, (Pp.237 – 278). London: Longman.

Obediente, E. (2005). *Fonética y fonología* (3ra. ed.). Mérida, Venezuela: Consejo de Publicaciones.

Penny, R. (1991) *A history of the Spanish language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Quilis, A. (1993). *Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Quilis, A. y Graell, M. (1992). La lengua española en Panamá, *RFE*, LXXII, 1992, (Pp.583-638).

Saavedra, M. (1982). *Posiciones finales en el español de Valera*. Trabajo de ascenso, Universidad del Zulia.

Salvador, G. (1955). compilado por Alvar, M. (1960) *Textos Hispánicos Dialectales. Antología Histórica*. Madrid: Selecciones Gráficas.

Williams, E. (1938). *From Latin to Portuguese*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Zamora, J. & J. Guitart (1988). *Dialectología hispanoamericana*. Salamanca: Ediciones Almar.

Zamora V., A. (1967). *Dialectología española*. Madrid: Editorial Gredos.

TRADICIÓN POÉTICA Y MITO EN LA POESÍA DE ELÍ GALINDO

Celso Medina
(UPEL- Maturín)
medinacelso@cantv.net

Resumen

Nos proponemos adentrarnos a la poesía de Elí Galindo, utilizando como guía de lectura la tradición poética y el mito. Continuando con una corriente poética iniciada en Venezuela por José Antonio Ramos Sucre y continuada por Francisco Pérez Perdomo, Galindo construye una poesía que crea un clima poético fundamentado en la narración de grandes arquetipos, cuyo intertexto fundamental es Dante y su Divina Comedia. Máscaras, polifonía son estrategias esenciales en una poesía que pese a su poca prolijidad, conforma un valioso hito en la poesía venezolana. Ese zócalo mítico que sustenta la obra de Eli Galindo trasunta una sui generis filosofía, que pone en manos de los lectores una visión de mundo donde temas existencialistas como la muerte y la soledad tejen un pensamiento bastante original en nuestra poesía. Para la indagación que nos proponemos aquí utilizaremos como lectura su libro *San Baudelaire*, que recoge la cortísima pero densa obra poética de Eli Galindo. Esa indagación la haremos valiéndonos de la Fenomenología, en la visión particularísima de Gastón Bachelard, para quien la materialidad de lo poético encarna no en el mundo metafórico, sino en un imaginario de las cosas en su más desnuda realidad. Partimos de una hipótesis: lo que dice la poesía de Galindo es lo que muestra primero; de allí urdimos nuestro análisis, de allí configuramos una filosofía cosmológica que da razón de la ontología poética de este escritor venezolano.

Palabras clave: voces, máscaras, intertextualidad, polifonía, tradición poética

Recepción: 16-05-20 Evaluación: 26-05-2008 Recepción de la versión definitiva: 23-04-2009

POETIC TRADITION AND MYTH IN THE POETRY OF ELI GALINDO

Abstract

We attempt an in-depth look into the poetry of Eli Galindo, with the poetic tradition and myth as reading guidelines. As he continues a poetic trend started in Venezuela by José Antonio Ramos Sucre, and further worked by Francisco Pérez Perdomo, Galindo builds up a work that creates a poetic mood on the basis of great archetypes, whose fundamental intertext is Dante's *Divine Comedy*. Masks and polyphony are essential strategies in a poetics that, despite its little prolixity, stands as a valuable landmark in Venezuelan poetry. That mythical plinth that supports the work of Eli Galindo reflects a *suis generis* philosophy, that hands the readers a vision of the world where existentialist issues, such as death and solitude, weave themselves into a quite original thought in our poetry. For the research we intend here, we will use his book *San Baudelaire*, which comprises the very short, but dense, poetic work of Eli Galindo. We will carry out this exploration on the basis of phenomenology, in the very particular view of Gastón Bachelard, for whom the materiality of the poetic incarnates not in the metaphoric world but in an imaginary of things in its most naked reality. We start from the hypothesis that what Galindo's poetry says is what it shows at first; from that we device our analysis, from there we configure a cosmologic philosophy that accounts for the poetic ontology of this Venezuelan writer.

Key words: voices, masks, intertextuality, polyphony, poetic tradition.

TRADITION POÉTIQUE ET MYTHE DANS LA POÉSIE D'ELI GALINDO

Résumé

Nous nous proposons de plonger dans la poésie d'Elí Galindo en utilisant comme guide de lecture la tradition poétique et le mythe. Suivant un courant poétique initié au Venezuela par José Antonio

Ramos Sucre et poursuivi par Francisco Pérez Perdomo, Galindo construit une poésie qui crée un climat poétique s'appuyant sur la narration de grands archétypes dont l'intertexte fondamental est Dante et sa Divine Comédie. Des masques, la polyphonie sont des stratégies essentielles dans une poésie qui, malgré son peu de prolixité, est un fait précieux marquant la poésie vénézuélienne. Ce piédestal mythique soutenant l'œuvre d'Elí Galindo résume une sui generis philosophie, qui présente aux lecteurs une vision du monde où des thèmes existentialistes tels que la mort et la solitude amènent une pensée assez originale dans notre poésie. Pour cette recherche, on emploiera comme lecture son livre *San Baudelaire* (Saint Baudelaire) recueillant la très courte mais dense œuvre poétique d'Elí Galindo. De la même façon, dans cette recherche, on se servira de la Phénoménologie d'après la vision très particulière de Gaston Bachelard, pour qui la matérialité du poétique incarne, non dans le monde métaphorique mais dans un imaginaire des choses dans leur réalité la plus nue. Notre point de départ est une hypothèse : ce que dit la poésie de Galindo, c'est ce qu'elle montre le premier. A partir de là, on tisse notre analyse, A partir de là on configure une philosophie cosmologique qui rend compte de l'ontologie poétique de cet écrivain vénézuélien.

Mots clés : voix, masques, intertextualité, polyphonie, tradition poétique.

TRADIZIONE POETICA E MITO NELLA POESIA DI ELI GALINDO

Riassunto

Ci proponiamo di andare dentro la poesia di Eli Galindo, usando come guida della lettura la tradizione poetica ed il mito. A partire dalla corrente poetica iniziata in Venezuela da José Antonio Ramos Sucre e continuata da Francisco Pérez Perdomo, Galindo costruisce una poesia che crea un clima poetico con i suoi fondamenti sulla narrazione di grandi archetipi, tra i quali usa come intertesto

fundamentale Dante e la sua Divina Commedia. Le maschere e la polifonia sono strategie essenziali di una poesia che nonostante la sua poca lungaggine, conforma un evento storico nella poesia del Venezuela. Questa sustentazione mitica dell'opera di Eli Galindo rappresenta una filosofia sui generis, che colloca nelle mani dei lettori una cosmovisione dove i temi esistenzialisti come la morte e la solitudine tessono un pensiero abbastanza originale nella poesia nostra. Per la ricerca che ci proponiamo useremo come lettura il suo libro San Baudelaire, il quale raccoglie la cortissima però densa opera poetica di Eli Galindo. Questa ricerca la faremo applicando la fenomenologia, sotto la visione particolarissima di Gastón Bachelard, per cui la materialità di ciò che è poetico si vede non nel mondo metaforico, ma in un immaginario delle cose dentro la più nuda realtà. Abbiamo fatto un'ipotesi: ciò che descrive la poesia di Galindo è quello che mostra dall'inizio; da lì configuriamo una filosofia cosmologica che spiega l'ontologia poetica di quest'autore venezuelano.

Parole chiavi: Voci. Maschere. Intertestualità. Polifonia. Tradizione poetica.

TRADIÇÃO POÉTICA E MITO NA POESIA DE ELÍ GALINDO

Resumo

Propomo-nos adentrar na poesia de Elí Galindo, utilizando como guia de leitura a tradição poética e o mito. Continuando com uma corrente poética iniciada na Venezuela por José Antonio Ramos Sucre e continuada por Francisco Pérez Perdomo, Galindo constrói uma poesia que cria um clima poético fundamentado na narração de grandes arquétipos, cujo intertexto fundamental é Dante e a sua *Divina Comédia*. Máscaras e polifonia são estratégias essenciais numa poesia que, pese a sua pouca prolixidade, conforma um valioso marco na poesia venezuelana. Esse pedestal mítico que sustenta a obra de Elí Galindo é o compêndio de uma filosofia *sui generis*, que põe em mãos dos leitores uma visão do mundo

onde temas existencialistas como a morte e a solidão tecem um pensamento bastante original na nossa poesia. Para a indagação que nos propomos aqui utilizaremos como leitura o seu livro *San Baudelaire*, que recolhe a curtíssima mas densa obra poética de Elí Galindo. Realizaremos essa indagação apelando à Fenomenologia, na visão particularíssima de Gastón Bachelard, para quem a materialidade do poético encarna não no mundo metafórico, mas sim num imaginário das coisas na sua mais crua realidade. Partimos de uma hipótese: o que diz a poesia de Galindo é o que mostra primeiro; a partir daí urdimos a nossa análise e configuramos uma filosofia cosmológica que dá fé da ontologia poética deste escritor venezuelano.

Palavras-chave: vozes, máscaras, inter-textualidade, polifonia, tradição poética

TRADICIÓN POÉTICA Y MITO EN LA POESÍA DE ELÍ GALINDO

Celso Medina

Introducción

En el universo de la poesía Venezolana, la obra de Elí Galindo se inscribe en una corriente que bien pudiéramos denominar Tradicionista Mítica, que se alimenta del imaginario clásico y de la más rica saga cosmológica de la cultura Greco-Latina. Un importante impulsor de esa corriente es José Antonio Ramos Sucre, poeta al que le gustó hacer uso de máscaras poéticas (*poetic masks*), recurriendo a personajes diversos de las mitologías occidentales. Uno de sus más importantes libros, *La Torre de Timón* (1925), se vale del personaje shakesperiano, Timón de Atenas, para poner en su escena textual el correlato mítico (es decir, la puesta en práctica de dos relatos: el que vive el personaje y el que sugiere un mito que tiene valencia universal). Otro poeta venezolano sirve de antecedente a la obra de Galindo. Nos referimos a Francisco Pérez Perdomo, cuya obra está construida en casi su totalidad de un cosmos de alusividades míticas.

Ya T.S. Eliot, poeta anglonorteamericano, contemporáneo a Ramos Sucre, había ensayado en su práctica poética este juego poético. Lo hizo en su famoso libro *Tierra baldía* (1922), pero también hizo teoría al respecto. Veamos su visión del problema:

La tradición es una materia de una significación mucho más amplia. No puede ser heredada, y si la quieres obtener tienes que realizar mucho esfuerzo. Ella incluye, en primer lugar, el sentido histórico (...) y el sentido histórico implica una percepción, no sólo del pasatismo del pasado, sino a su presente. (Eliot, 1972: 14)

Y es, precisamente, ese “sentido histórico” el que nos interesa aquí, para matizar la impronta de Ramos Sucre y Eliot en la poesía de Elí Galindo. Este poeta no hace arqueología poética; más bien, su labor consiste en darle carnadura a ese pasado, para patentizar un presente en el que discurre sin pudor el relato mítico. No son objetos arqueológicos lo que trae a su presente Galindo, sino “seres” que, reiterando las angustias de la saga clásica, son capaces de darle historicidad en el pleno corazón de la época en la que vivió.

Esa poesía de Galindo no es sólo el producto de una “experimentación de la vida”, sino también de una experiencia con la tradición, lo que implica que el poeta no sólo es un escribiente de la existencia, sino también un gran lector de esa tradición. Pero, ¿para qué lee el poeta? Para recrear; para, desde su creación, mimetizarse en una galería de personajes con los que adquiriría una compleja empatía.

Creemos que habría que leer a Galindo también como un epistemólogo muy especial, en aquella misión que le da Gastón Bachelard a la Epistemología: la de manifestar “la inocencia primera” (Bachelard, 2000). Si el destino de la literatura es crear un “camino de perfección”, tal y como lo pensara Guillermo Meneses (1967), el llamado bachelardiano de poner en evidencia la “totalidad de la conciencia”, parece ser recogido por nuestro poeta, pues su obra se confecciona de imágenes muy precisas, que van armando esa cosmología donde se hace patente “una escuela de inocencia”. Esa perfección menesiana no es pretensión titanista, ni ansias de perfectibilidad, sino deseo de abrirse al abanico visual que ofrece esa inocencia. El hombre perfecto es el hombre de amplitud de horizontes, que se educa más en la medida en que adquiere conciencia de que mientras más conoce, su ignorancia se torna

más consciente. La poesía, entonces, no sería sino una educación de esa ignorancia.

Si hacemos caso a Bachelard, toda fenomenología “consiste en traer al presente la toma de conciencia” (2000: 14). Elí Galindo aspira a una poesía que genere una conciencia pero ambientada en el sueño, espacio que le sirve para construir una particular poética, donde la lógica racional cede su paso a un cosmos pleno de complejidad. Ocurre, entonces, que la obra del poeta venezolano se constituye en “documentos para una fenomenología del alma” (Bachelard, 2000: 30).

Aspiramos, entonces, a adentrarnos a la cortísima obra poética de Elí Galindo de la mano de esa fenomenología. Y estamos conscientes de que nos enfrentamos a un juego doble. Si hemos dicho que Galindo es un fenomenólogo, nosotros estamos obligados a serlo. Entonces, nuestro trabajo analítico se torna muy complejo, porque haremos fenomenología crítica de una fenomenología poética.

Parafraseando a Bachelard, pienso en el poeta como un músico que tiene diez (o miles) de oídos y una única mano. Esos oídos oyen los sonidos del cosmos, beben el mundo en sorbos infinitos, pero la mano... la mano es lenta, razona y mientras anota, el mundo se le vacía en las palabras. Y es, precisamente, un sentimiento de impotencia el que adviene, cuando la cosmología desaparece en el tintero. La obra poética de Elí Galindo (1947-2005) se tensa en esa lucha entre la mano y el oído.

Ese drama tensional se escenifica en los diversos poemas que conforman la cortísima obra poética de Elí Galindo. Sus tres poemarios *Las estrellas fugaces me ponen ebrio* (1971), *Los viajes del barco fantasma* (1974) y *Ruido de las esferas* (1986), recogidos en un volumen bajo el título de *San Baudelaire* (2005) editado

por Monte Ávila Editores, construyen una de topología espiritual, que recurre a una particular geografía gótica, edificada al amparo de la *Divina Comedia*, en especial de su Infierno, y del memorial vivenciado en la ciudad natal del poeta, San Sebastián de los Reyes.

Los griegos ubican su cielo en el abajo, casi al lado del infierno. Su árbol metafísico invierte su cuerpo, hundiéndose para crecer hacia las raíces, no hacia sus ramas. Dante continuó esa tradición, cuando construyó la escatología de sus esferas en la *Divina Comedia*, caminando de lo alto hacia lo bajo, colocando el Infierno como paso obligatorio para acceder al cielo, cuya ubicación es más abisal que cenital. En esa abisalidad encontramos al poeta Elí Galindo. No en vano por sus poemas merodea Orfeo, hundiendo sus uñas en la tierra que esconde a su Eurídice. El poeta es, entonces, un viajero del infinito, muy consciente de que su palabra carece de la fuerza necesaria para resarcir la pérdida de su amada. El poeta sufrirá de una “tenaz melancolía”, según el poeta Eleazar León. Y ese infierno “será más existencial que teológico” (2005, XII). De modo que la labor poética se convierte en un ejercicio de arqueología, y por ello a los poemas es convocada una galería de personajes cuyas máscaras van a ir prestando sus voces a un hablante lírico que protagoniza un agudo conflicto donde antagonizan la experiencia y el espíritu.

Pero el oficio poético de Galindo no es sólo la práctica de un gran lector de la tradición literaria clásica, en especial de Dante, Georg Trakl y de Ovidio; es también labor de un oficiante de la existencia, para quien la realidad es el *imput* vital. Y por ello por sus poemas transita la materialidad de la naturaleza. Imágenes muy concretas de árboles, nubes, colinas y pájaros se erigen en la principal cantera de su glamorosa mina de símbolos, coincidiendo

con Bachelard, para quien “la primera tarea del poeta consiste en desanclar en nosotros una materia que quiere soñar” (1993: 236). El poeta calla para sondear en el silencio del cosmos noticias sobre su arcadia íntima, donde está presa su Eurídice.

Podemos, en síntesis, decir que la obra de Elí Galindo es la odisea de un náufrago obstinado. En la lectura de sus poemas, encontramos caminos tupidos donde el verdor de los árboles se metamorfosea en azules melancólicos. Intentaremos caminar por ese bosque gótico, al que están convocados el sol negro de Georg Trakl, la imaginería dantesca, el metamorforsismo ovidiano, la sed de infinito de Baudelaire, y la “tenaz melancolía” del propio poeta.

1. La arcadia infinita

*Una sombra soy alejada de tétricos poblados.
El silencio de Dios,
Lo bebí en la fuente de la arboleda*
Georg Trakl

Comparto la presencia de la voz del poeta austriaco Georg Trakl, que experimenta el poeta Luis Alberto Crespo en su lectura de la poesía de Galindo. Y la noto con mucha fuerza en el poemario *Las estrella fugaces me ponen ebrio*, escrito en 1971, cuando el poeta apenas tiene 24 años, y que se mantuvo inédito hasta la publicación de Monte Ávila, en el 2005. Tres elementos halla el crítico español José Miguel Minguez (2003) en la obra del poeta austriaco: una mitología privada, un colorismo significativo y una imprecación iniciática. Con algún dejo retórico del Surrealismo, Galindo narrativiza su lírica, entreverando en sus poemas su historia particular (¿la de San Sebastián de los Reyes?). De modo que la saga de Galindo logra un intimismo del paisaje, pero

paradojalmente la geografía que celebra el poeta se sitúa en una otredad lejana. Ese paisaje no creo obedece a una nostalgia por lo doméstico, como lo afirma el poeta Rafael Arráiz Lucca (2002), ni hace de la casa su templo constelador. En el mismo primer poema del citado libro, leemos:

Un pájaro vuela oculto la parte del cielo
que me ofrece plumas blancas
canto a las ondas
que se deslizan calmas a los remos

Mientras quemo muslos de buey
cerca del mar
a las tierras lejanas

Prefiguran estos versos el paisaje poético de Galindo, que experimentará un claro camino hacia una otredad cuya meta se prorroga permanentemente. Veo ya configurado el espacio de un remero (¿Caronte?) deslizándose angustiado por un río que fluye queriendo borrar la memoria del hombre. El viajero se dirige, pues a “tierras lejanas”; busca una Eurídice resbaladiza, cuyo cuerpo no sabe de qué está hecho, si de carne o de espiritualidad.

En ese paisaje hay árboles. Y de ellos emanará el colorismo que quizás aprendió a paletear Galindo de Trakl. A pesar de la abundancia de las piedras, el poema siempre anhela el verdor, epicentro del prisma metafísico. Impresiona cómo el poeta apuesta por una vegetabilidad del cosmos, lo que convierte el mundo poetizado en un magma orgánico, donde el todo se reordena vigorosamente. Y el colorismo es una evidencia de esa organicidad.

El poema *Como piedra* concluye así:

fluye el azul y va el rojo en las cenizas como una flor
regreso en los ojos de un zorro amarillo que surge de la
hierba

Surreal e impresionista, esta imagen celebra lo que Basab Nicolescu considera milagroso: el intercambio de niveles en la realidad. Afirma el filósofo rumano: “El milagro es la acción, conforme a las leyes, de un nivel de realidad sobre otro nivel de realidad. Ejemplo: el milagro cuántico que hace posible la existencia del universo” (2004).

Esa espiritualización de lo físico hace que el espacio se forje de una red de relaciones, y que la poesía no sea sino rito, instrumento iniciático para consagrar la vida al cosmo. El poeta comete el deicidio para borrar cualquier centro capitalizador del oficio de rezar o de poetizar. Pero muere dios y renace dios, en cualquier órgano de ese gran magma vivo que es la naturaleza. Por eso se regresa a la vida, “en los ojos de un zorro amarillo”. Y la muerte es ceniza resurrecta. De allí que la voz lírica a menudo realice acciones como ésta:

Ruego a los muertos
que rocen rodando en ángeles mis ojos
y no creeré lo que explica la muerte

El primer poemario de Eli Galindo sienta las bases de su arcadia infinita. Su paisaje teje el arquetipo de su paraíso lejano. El poema *Cuando la piel salmón*, después de haber interrogado a la naturaleza en la piel de un pez y de seguir su deslizamiento por un

río coloreado por la naturaleza, concluye su itinerario hermenéutico profiriendo este rezo minimalista:

Yo los miré acariciando el verde
de las hojas
Probé con mis dientes la savia dulce
y les aseguré que aquellas nervaduras
sin duda se habían nutrido del paraíso

El héroe poético es un viajero impenitente, barquero que sigue las huellas que van dejando el sol en su afán por descomponerse fundiéndose en el colorismo del prisma metafísico. Pero ese viajero afirma: “soy un pájaro y mis patas necesitan tierra”. Lo dice el hablante lírico en el poema *Tierra roja del paraíso*. Es curioso asistir al viaje de un Caronte que desliza sus remos por un mar vivaz, un río de aguas que aún refrescan: “Pruebo de nuevo agua de mar y baja dulce entre los dientes”.

En el juego de sus metáforas paradójicas, vemos aparecer a su Eurídice, en un poema titulado *En el país de la nieve roja*. Pero también la máscara de Orfeo se hace presente:

Eurídice
Te ofrezco fieras

Apoyado en las piedras viejas
aparto los rasgos para beber monedas de oro
y levanto música en mis manos y te ofrezco fieras
árboles
oleadas
de flores

Confesión de fe, configurada por un poeta que sospecha que errar es su designio trágico.

Pero también Caronte asoma su rostro por estos poemas. Ese pez-pájaro sufre otra metamorfosis. Ya en el poema *Tiempos*

blancos el héroe poético ha dicho: “y descendiendo/a las regiones del gris a lo más brillante”. Esta vez, en *Alas caídas* el viejo barquero que Dante pone a remar en su río negro, lleno de cadáveres pecadores, confirma la llegada al infierno:

Levanto mis remos llenos de luna
Y renuncio a la eternidad

Brota una flor sobre cenizas de ríos muertos
Fluyen corrientes blancas

Ése es el Caronte que nos recibirá en el segundo poemario de Elí Galindo, *Los viajes del barco fantasma*. En comunión con el lirismo gótico, ese mismo personaje afirma: “Piedras ardientes han dejado sobre mi lengua/un sol negro”. Es la antesala del espacio melancólico, que según Julia Kristeva se asienta sobre “un dominio sublimatorio sobre la Cosa Perdida”(1997). Un gran poeta acompaña al viajero:

Una playa que se extiende a los campos como un
relámpago
eleva mi tristeza de vivir
Edgar Poe y
las llamaradas de las estrellas fugaces me ponen ebrio

2.- Un barco atraviesa el alma

Lo bello ¿puede ser triste? ¿La belleza está ligada a lo perecedero y, por ende, al duelo? ¿O acaso el objeto bello es el que regresa incansablemente después de las destrucciones y las guerras para dar fe de que existe una supervivencia a la muerte, que la inmortalidad es posible?

Julia Kristeva

Nada más propicio para que se den *Los viajes del barco fantasma*. Un itinerario gótico nos espera. El colorido cambia para

dar lugar a un espacio donde el azul se desteñirá hasta tornarse totalmente negro. Lo bello es triste y la muerte, enemiga de lo eterno, paseará por los paisajes de la mano de pájaros agoreros y árboles secos. El poeta- Orfeo visitará el infierno en busca de su Eurídice. La ciudad será rocas amontonadas, refugio de fantasmas:

Por aquellas calles
Donde viejos reyes
Adornados como doncellas
Paseaban ante los ojos del público
Y prudentes
Saludaban las puertas de los templos
Acariciando figuras talladas
Monstruos alados
Ahora sólo pasa la noche
Dejando perros
Montículos de yerba negra

Una lluvia nos introduce al mundo alumbrado por el sol negro. No es la lluvia clara, de oro, que avizorábamos en los inicios del primer poemario. El viajero ya no es el ritualista de lo natural, sino el penitente que entra “de pie al sueño”. Se encomienda al gran sacerdote de las correspondencias poéticas, Baudelaire. La noche alardea su sol oscuro y el poeta cae “aún más en la noche”. El poeta francés es rememorado en su clima gótico, extendiendo sus “pardas alas”. La lluvia, que es semilla productiva en los poemas iniciales, ahora es fuego que arrasa, dejando a su paso un desierto baldío. El poeta es también vampiro; vive de la muerte. Al final del primer poema (“San Baudelaire”), el viajero dice:

Y me veo cruzar las colinas
En su compañía
Los dos cubiertos por capas negras

Èl hablando del infierno
Y yo silencioso
Tropezando con las rocas

No es aventurado descubrir en este poemario la impronta de dos poetas venezolanos: José Antonio Ramos Sucre y Francisco Pérez Perdomo. Del primero Galindo parece usar las voces enmascaradas, cierta narratividad lírica que instala en los textos el clima de lo gótico. La poesía ramosucreana es nocturnal, su color predilecto es el gris. Es él quien crea la tradición del personaje lírico en Venezuela. Por su lado, Pérez Perdomo practica un lirismo gótico que permite que el horror relumbre como luz reflexiva. El poeta de los *Venenos fieles* (1963) recrea la tradición mítica para invitar a los lectores a experimentar una imaginería límite. El poeta Arráiz Lucca dice que su poesía.

Dialoga en las tinieblas con los vivos y los muertos hasta articular una suerte de credo: todo es un círculo en el que los fantasmas y los que no son se dan la mano (2002: 220)

Interesante el juego de las polifonías. La naturaleza gótica deja hablar a plenitud las voces quejosas. El Infierno toma el rostro humano y da la bienvenida a los penitentes. *Inscripción en las puertas del infierno* es prólogo a aquel libro cósmico, del que nos habló una vez Mallarmé. Un libro cuyas páginas es la vida; sólo que la vida aquí se funde con la muerte. “Por mí se va a lo rojo/mis puertas se abren al roce de los muertos”. El viajero impenitente, el poeta Orfeo que busca a su Eurídice, sólo cuenta con su canto (¿llanto?) para adentrarse hacia esos acantilados sin agua. La naturaleza está vacía, sobre todo despojada de memoria. Y el

verdor anterior es sustituido por la bruma, que no tiene la facultad positiva que le atribuye Juan Eduardo Cirlot de ser “progenitoras de fertilidad y (...) relacionarse analógicamente con todo aquello cuyo destino sea dar fecundidad” (2005:333). Ella configura un cielo negro; bajo él:

Sólo el barco de fantasmas
Hace sus viajes
Sobre la piel negra del río
Que bordea las murallas de la ciudad

El paisaje se confecciona con “árboles humosos”, que pueblan los desiertos por donde el viajero marcha sin esperanza. Y Carón oficia su rezo, quejándose de su perversa eternidad. El oro se ha perdido; el mundo que vive es el reino de la claroscuridad. Confiesa: “Jamás he visto el sol sobre esas negras colinas”. El barco que recorre el alma del poeta impenitente ha sido desterrado del tiempo, puesto que el río que navega contiene aguas inmóviles:

Esta agua no se reproducen bajo la barca
Su oleaje es el mismo
Impasible acepta en su carne mis remos negros

Dura es la eternidad cuando no se es dios. Eternizarse con un cuerpo que envejece, con una vejez que impide remar con fuerza el pesado fardo de muertos que se amontonan en el Aqueronte (río). Por ello nos resulta dramático el final del poema (“Carón”) en el que el destino es una condena: “Maldito oficio/para un viejo”.

El Aqueronte deja constancia de su pena. Sólo el viejo Carón navega en sus ojos. Pero su mayor dolencia no es la soledad, sino el lancinante “recuerdo de que una vez/tuve vestiduras blancas/y no este infierno”.

En *Los lamentos de Pedro Desvignes* la naturaleza estéril toma la palabra para describir el erial trágico en que vive. “A pesar de ser bosque esto es un desierto”. Alegóricamente es una contundente alegoría ecológica, sobre todo cuando leemos esta estrofa:

Quando en ausencia de las brujas
En medio de la bruma levanto mis ramas
A los dioses solares
No logro más que bajarlas
Llenas de pájaros muertos

Tres poemas aluden directamente a Orfeo. En ellos el poeta confiesa su interés de entrar en el infierno tras su Eurídice, pero teme un espacio del que no sabe si podrá desentenderse. Su tarea de penetrar el Hades es titánica. Confiesa:

Nada quiero de este espacio
De estos paisajes
Cuyas puertas selladas
Me hacen vagar de un lugar a otro

El poeta tensa su lucha. Aspira ascender al abajo, para encontrar a su Eurídice. En el poema “Solo” quiere robarle ráfagas la infancia en medio de un bosque muerto. Pero las puertas siguen selladas. Y en el poema “Blancos blancos blancos” el grito asordinado se hace presente, cuando el poeta ruega al paisaje borrado por el infierno:

Oh tierra que me alumbra
Existe por favor
También he perdido mi infierno

3.- La casa cosmos

Espectros

Ya no hay muchos espectros

Elí Galindo

Ruidos de las esferas es un poemario que reitera la tensa lucha entre los mil oídos del poeta y su mano de escribano. Creo que la casa es un elemento simbólico importante en esta colección de poemas, pero su significación está lejos de lo doméstico y apunta más hacia una dimensión cosmológica. La casa es la arcadia, la ciudad paradisíaca que se asoma en el primer poemario de Galindo. Rafael Arráiz asocia la obra del poeta a un “brote en la poesía venezolana que apuntaba hacia la casa como eje. Liscano, Ossot, Pérez Oramas y quien escribe abordamos la domesticidad en su perspectiva psicológica, de manera central” (2002: 311). No creo en ese carácter doméstico; más bien me parece que esta poesía revalora el sentido tradicional de la casa y expande su significación hacia una cosmología particular. Por ello prefiero hablar de casa cosmos, que hace del mundo lo que Edgar Morin denomina Tierra Patria. Sólo esa patria arcádica se configura desde una visión absolutamente minimalista. Es una patria hecha de la experiencia vital concreta, ésa que respira el poeta en el espacio orgánico que se avizora en su primer poemario, que se despedaza en *Los viajes del barco fantasma*, para resucitar en su último poemario.

Voy a traer aquí una metáfora: la casa del caracol, quien vive en su propio cuerpo. Salir de ella es deshacerse vitalmente. El héroe lírico de este poemario es ese caracol. De allí que diga:

Mi casa me busca
Me husmea
A todas partes me sigue

(...)

De las calles me recoge

En los malos sitios me azota

Jamás me abandona

(...)

Cuando me sabe solo

Junta su rostro al mío

Y aullamos como lobos al viento

En este poemario el clima melancólico se atenúa y la memoria se recupera. Leteo, el río del olvido ha sido derrotado. La nube que amurallaba los recuerdos da paso a una lluvia memoriosa, y se reactiva el paisaje petrificado del infierno:

Mi paisaje abre paso a la lluvia

Los arbustos recogen aves del viento

corren las puertas del espacio

lejos del sol

En el poema *La calle Paúl* vuelve la memoria a derrotar a Leteo. El espacio que era una abstracción, se concreta en su San Sebastián de los Reyes. En la bodega Buenos Aires se recupera la infancia:

Allí sopló durante mucho tiempo

la voz de mi padre

Los patios silbaron bajo el sol y la noche

Los Campesinos llegaban

Los campesinos llegaban

como ráfagas

de tiempo en tiempo

Buen amigo

mi perro

también pasó de allí a mi memoria

A pesar del culto
que llevo al río del olvido
sé que su corriente no se atreve
con mi antigua casa

La casa cosmos triunfa, pero el temor al olvido no se disipa. Y de allí el oficio duro y cruel de Orfeo: hacer que su mano acierte a recuperar esa casa que se ha robado Leteo. En el poema *Verano* se patentiza ese drama. El verano es la estación cuasi infernal, pero que revela la conciencia de la vida paradójicamente mediante la muerte. En él “sientes el ruido/de la hoja muerta”. En el poemario que analizamos en el aparte anterior, la muerte siempre deriva en desierto; aquí ella es semilla fértil, que lleva dentro de sí su productividad resucitadora.

Esa fuerza vivificadora se hace presente en el poema *Kirikiris*, que alegoriza el canto de un gallo, mensajero del alba. La paleta expresionista que prevalece en *Los viajes del barco fantasma* se transforma en *Ruidos de las esferas*, y da lugar a sonidos que componen la armonía perdida. Se pudiera decir que está a punto de aparecer la Eurídice anhelada:

Las alas salen y entran en el duro espacio
Los vivísimos ojos contra el aire
Y luego el verde
De la montaña a su mente
Espectáculo para el que detiene los lamentos
Su caída

4. A manera de conclusión: la poesía como sombra densa

El Orfeo caracol es el héroe mítico que salió de su hogar a buscar en la lejanía a una Eurídice raptada en el infierno. Al igual que Dante con su Beatriz, el poeta apenas si vislumbra su objeto

anhelado. Para hacerla suya tiene su palabra, su oficio de músico y poeta. Pero los miles de sonidos por donde se vehiculiza la imagen de la amada se borran cuando viene la mano a anotarlos. El poeta es un ciego condenado a ver más que cualquier mortal; sólo que lo que ve resbala permanente hacia el infinito. Dos poemas del último libro de Elí Galindo parecieran confirmar ese oficio de peregrino terco. En *Círculo de los ciegos* el poeta:

Luego con laboriosos trabajos
Discernía la niebla
En busca de una figura visible
Pero sólo le era devuelta una sombra más densa
Que los rayos que nada reflejan
Ni alumbran

Y en *Relámpagos* el poeta reflexiona sobre la brevedad. Se angustia porque está condenado a deambular en busca de su significado. El relámpago pasa frente a él:

Frente a mí
se ilumina un trozo de agua
luego cae donde no alcanza
la voz de mis ojos

Resuena en estos versos *Correspondencia*", el soneto de Baudelaire, que invitaba a poetizar activando todos los sonidos de la esfera cósmica, para que todo se mezclara. Esos ojos que se abisman con el relámpago tienen oídos, pero su boca es impotente ante el abismático orbe que la naturaleza ofrece al poeta.

Referencias

Arráiz L., R. (2002). *El coro de las voces solitarias. Una historia de la poesía venezolana*. Caracas: Editorial Sentido.

Bachelard, G. (1993). *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (2000). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cirlot, J. E. (2005). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Ciruela.

Eliot, T.S. (1972). *Selected Essays*. London: Faber and Faber.

Galindo, E. (2005). *San Baudelaire*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Kristeva, J. (1991). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Meneses, G. (1967). *Espejos y disfraces*. Caracas: Editorial Arte.

Minguez, M. (2003). Introducción. En: Georg Trakl. *Poemas 1906-1914*. Barcelona: Icaria.

Morin, E. (2001). *Tierra patria*. Barcelona: Cátedra.

Nicolescu, B. (1997) *Teoremas poéticos*. Paris: La Roque.

Pérez, F. (1963). *Venenos fieles*. Caracas: Monte Ávila Editores.

TRAGICUM PRINCIPIUM ET COMICUM FINEM EN DOS GUIONES CINEMATOGRAFICOS DE JORGE LUIS BORGES ¹

Álvaro Martín Navarro
(UPEL-IPC)
(Kansas Gadaí University)
almanavar@yahoo.com

Resumen

Este ensayo trata de ver cómo se incrustan ciertos elementos que conforman una estética de peripecias arriesgadas y felices desenlaces, en dos guiones que elaboró Jorge Luis Borges junto a Adolfo Bioy Casares: “Los Orilleros” y “El paraíso de los creyentes”. Para tal fin observaremos cómo se presenta una estética que en principio parece “ingenua”, encierra hitos míticos y eternos argumentos universales del cine. Borges, quien funge como hito de la cultura, de lo civilizado, de lo erudito, categorías que supuestamente lo alejarían de un pensar acerca de los marginados, del orillero, del guapo de barrio; pero realmente estos hitos “culturales” están enlazados con arquetipos que Borges cuidadosamente selecciona y que en sus guiones podemos apreciar como modos de contrarrestar la tragedia sin necesariamente caer en lo cómico. En este ensayo nos enfocaremos en observar elementos como *el desafío, el coraje, el honor, el destino, la venganza y los finales felices*, más que elementos son temas de argumentos universales del cine y que hallamos desde la *Odisea*, pasando por las tragedias shakesperianas, hasta arribar a la escritura de Borges.

Palabras Clave: Jorge Luis Borges, estética, arquetipos, guiones cinematográficos.

Recepción: 11-12-2008 Evaluación: 18-02-2009 Recepción de la versión definitiva: 09-03-2009

¹ Este trabajo se está desarrollando dentro de las líneas de investigación del Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello”, el cual recibe financiamiento del FONACIT (REV-2009000798) y del Vicerrectorado de Investigación y Postgrado de la UPEL.

TRAGICUM PRINCIPIUM ET COMICUM FINEM IN TWO CINEMA SCRIPTS OF JORGE LUIS BORGES

Abstract

This essay attempts an exploration of how certain elements of an aesthetics of risky vicissitudes and happy endings are embedded into two scripts written by Jorge Luis Borges with Adolfo Bioy Casares: “Los Orilleros” and “El paraíso de los creyentes”. To do so, we will make observations on how the scripts present an aesthetics that looks naïve at first sight, and that contains mythical landmarks and eternal universal arguments of the cinema. Borges stands as a milestone of culture, of civilization, of erudition. Supposedly, these categories would distance him from thoughts about the excluded, the vulgar, the local tough guy. However, these cultural milestones are intertwined with archetypes that Borges carefully selects and that we can appreciate in his scripts as ways to counteract tragedy without necessarily turning comic. In this essay we will focus on the observation of elements such as defiance, courage, honor, destiny, revenge, and happy endings. More than elements, these are themes of universal arguments in cinema that we find in works from *The Odyssey*, through Shakespearian tragedies, to Borges’s writing.

Key words: Jorge Luis Borges, aesthetics, archetypes, cinema scripts.

TRAGICUM PRINCIPIUM ET COMICUM FINEM DANS DEUX SCÉNARIOS CINÉMATOGRAPHIQUES DE JORGE LUIS BORGES

Résumé

Cet essai vise à voir comment s’incrument certains éléments conformant une esthétique de péripéties risquées et de joyeux dénouements dans deux scénarios fait par Jorge Luis Borges avec Adolfo Bioy Casares: “*Los Orilleros*” et “*El paraíso de los creyentes*”. Pour ce faire, nous observerons comment une esthétique, qui semble

être en principe « naïve », renferme des symboles mythiques et des arguments universels du cinéma. Borges a la charge de symbole de la culture, du civilisé, de l'érudit, catégories qui l'éloigneraient d'une pensée au sujet des marginaux, des gens des faubourgs, du bagarreur du quartier. Mais ces symboles « culturels » sont vraiment liés aux archétypes que Borges choisit attentivement et que, dans ces scénarios, on peut apprécier comme des manières de contrecarrer la tragédie sans forcément tomber dans le comique. Dans cet essai, on envisagera les éléments comme *le défi, le courage, l'honneur, le destin, la vengeance* et *les fins heureuses*, qui, plus que des éléments, sont des thèmes d'arguments universels du cinéma et qu'on trouve depuis l'*Odyssée*, en passant par les tragédies shakespeariennes, jusqu'à arriver à l'écriture de Borges.

Mots clés : Jorge Luis Borges, esthétique, archétypes, scénarios cinématographiques

PRINCIPI TRAGICI E FINI COMICI SU DUE COPIONI CINEMATOGRAFICI DI JORGE LUIS BORGES

Riassunto

Questo saggio studia come si incrostono certi elementi che conformano un'estetica di peripezie rischiose e finali felici, su due copioni scritti da Jorge Luis Borges accanto a Adolfo Bioy Casares: "Los orilleros" e "El Paraíso de los creyentes". In questo proposito, vedremo come si presenta un'estetica che all'inizio sembra "ingenua", contiene eventi storici e argomenti universali del cinema. Borges, è la rappresentazione della cultura, della civiltà, della erudizione. Queste categorie lo allontanerebbero presuntivamente dal esprimere un pensiero sui marginali, del malvivente, del guappo di quartiere; Però in realtà questi eventi storici "culturali" sono incrociati con archetipi che Borges sceglie accuratamente e che nei suoi copioni possiamo apprezzare come modi di opporsi alla tragedia senza fare il comico. In questo saggio vedremo elementi come la sfida, il coraggio, l'onore, la vergogna e i finali felici, come

temi universali del cinema e che abbiamo visto nell'Odissea, dalle tragedie di Shakespeare fino la scrittura di Borges.

Parole chiavi: Jorge Luis Borges, estetica, archetipi, copioni cinematografici.

TRAGICUM PRINCIPIUM ET COMICUM FINEM EM DOIS GUIÕES CINEMATOGRAFÍCOS DE JORGE LUÍS BORGES

Resumo

Este ensaio tenta ver como se incrustam certos elementos que configuram uma estética de peripécias arriscadas e desenlaces felizes em dois guiões que escreveu Jorge Luís Borges juntamente com Adolfo Bioy Casares: “Los Orilleros” e “El paraíso de los creyentes”. Com tal intuito observaremos como se apresenta uma estética que em princípio parece “ingénua”, encerra marcos míticos e eternos argumentos universais do cinema. Borges, que surge como marco da cultura, do civilizado, do erudito, categorias que supostamente o deveriam afastar de um pensamento sobre os marginados, os de baixa condição, o galã do bairro; mas, na verdade, estes marcos “culturais” encontram-se enlaçados com arquétipos que Borges selecciona cuidadosamente e que podemos apreciar nos seus guiões como modos de minimizar a tragédia sem necessariamente cair no cómico. Neste ensaio concentrar-nos-emos em observar elementos como *o desafio, a coragem, a honra, o destino, a vingança e os finais felizes*, que, mais que elementos, são temas de argumentos universais do cinema e que encontramos desde a *Odisseia*, passando pelas tragédias shakespearianas, até arribar à escrita de Borges.

Palavras-chave: Jorge Luís Borges, estética, arquétipos, guiões cinematográficos

**TRAGICUM PRINCIPIUM ET COMICUM FINEM
EN DOS GUIONES CINEMATOGRAFICOS DE JORGE LUIS
BORGES**

Mi fórmula para expresar la grandeza del hombre es *amor ti* (amor al destino), el no querer que nada sea distinto, ni en el pasado, ni en el futuro, ni por toda la eternidad. No sólo soportar lo necesario, y menos aún disimularlo todo idealismo es mendicidad frente a lo necesario sino amarlo.

Nietzsche. *Ecce Homo*

Dialéctica perversa: dominadores, marginados y héroes

En la mayoría de las culturas se presentan divisiones sociales, y dentro de estas divisiones se crean grupos que se ocupan de excluir a otros grupos que no comparten sus características. Algunos grupos sociales logran “crear” y “mantener” un centro de poder y los que no pertenezcan a éste son catalogados como bárbaros, marginales, orilleros; es decir, son excluidos porque no pertenecen o comulgan con la sociedad “dominante” por alguna razón discursiva, económica o étnica. Estos grupos sociales “dominantes” normalmente asumen y ejercen las divisiones sociales, instauran los poderes, dominan económica y educativamente a los restantes grupos sociales y tamizan su productividad cultural. Los marginados, aquellos “excluidos” de los grupos sociales “dominantes”, tienden a ser tratados por estas sociedades de manera peyorativa, acusándolos de peligrosos en la medida en que atentan contra sus valores creados e instaurados; pero estos grupos marginados, semejantes a los bárbaros, se instalan –o se instalaban– en los bordes de la ciudad, en las márgenes de los sistemas económicos, en las orillas de la producción cultural, en los rincones de la memoria histórica, en los pasadizos de su propia

civilización y del quehacer de sus países; en la actualidad podemos verlos en los centros de las ciudades, en el medio de la producción económica de bienes culturales y asumiendo papeles protagónicos en la historia.

Podemos mencionar cómo las formas de lenguaje y de vestir provenientes de culturas populares antes denigradas (por sus maneras de hablar, sus aretes en todo el cuerpo, sus tatuajes, etc.), consideradas en su tiempo formas de expresión de la canallada, de los de abajo, incluso de los criminales, son tiempo después, no solamente reapropiadas por los medios de comunicación, por las clases pudientes, sino por la población en general y sobre todo por las nuevas generaciones. Todo ello es anunciado como manera de ser *cool* y estar en *onda* en la actualidad. Sin duda se trata de un efecto de seducción, pero también de imitación (...). Sin duda podría clasificar estas formas de dominación, de sometimiento, de reapropiación y reproducción de la dominación, pero lejos de estos análisis que describen poco la parte creadora y seductora de los instituyentes, es interesante observar que el mal que permea innegablemente a las sociedades, a los grupos, a los individuos, es generador de cultura, de renovaciones sociales y de socialidad, pues lo que habría que estar consciente para entender la contemporaneidad en que se vive, es de que existe siempre algún fenómeno de recuperación, de reciclaje cultural, que bien puede llegar hasta la hibridez, pero no lo hace menos original, aunque se trate de una recuperación mercantil, de una mercantilización de la existencia, pues no son las consecuencias las que se deben explicar para presentar la ontogénesis de la tensión y la manufacturación societal (Maffesoli, 2005: 37-38).

Si bien en la actualidad estas categorías de sociedad “dominante” y sociedades “marginales” son sumamente débiles y cuestionables, como lo plantea Maffesoli, cuando explica varios procesos culturales y sociales, también es cierto que por su estructura básica y de oposición nos permiten ver ciertos fenómenos y limitarlos, como haremos en este análisis.

Cada cultura de poder le ha dado apelativos denigrantes a estos “grupos marginales”, los cuales éstos asumen a veces con rencor, a veces con orgullo². Es así como por ejemplo, en Venezuela hallamos el término “malandro”, usado para descalificar a aquellas personas que viven en zonas “marginales” o “populares” y que están en el borde entre la legalidad y la ilegalidad, entre la ética del Estado y su moral de sobrevivencia. Los malandros – cuyo origen puede remontarse al mal-ladrón, que desarrolla en su novela *Maladron* Miguel Ángel Asturias– representan peligrosidad porque no pertenecen a los grupos sociales “dominantes”, por estar en las márgenes de ellos, pero lo curioso es que el grupo social “malandro” crea códigos morales, culturales y estéticos que se imbrican, que se permean como “mal” dentro de los códigos culturales “cultos” y “buenos” que asumen los grupos sociales “dominantes” y que se denominan “civilizados”, porque en el fondo tanto los grupos dominantes como los marginados se manejan por códigos semejantes.

Los códigos morales, culturales y estéticos se presentan en diversas figuras como el “malandro”, a su vez, estos códigos se permean con los de la clase “dominante”. Una forma de activación

2 Quizá un término que pudiera revisarse para entender cómo un grupo “marginal” asume su identidad a través de una palabra que contiene rasgos peyorativos sea el término “gitano”. Históricamente representa a una comunidad nómada con ciertas características culturales y cuyos integrantes asumen con orgullo su condición, pero también significa, para algunos de los individuos pertenecientes a los grupos sociales dominantes y sedentarios, una persona ladina, traidora, miserable, etc.

de estos códigos ejemplo en Venezuela, se ingresan normas, estructuras de prohibiciones y símbolos, por los canales culturales: la música, la literatura, el cine; por ejemplo, en la literatura venezolana, a través de cuentos que hablan, piensan y sienten como los marginados: *Cerrícolas* de Ángel Gustavo Infante; o en el caso de la música por medio de agrupaciones como *Guerrilla Seca* o *Tres Dueños*; así como en algunas películas producidas en el último lustro donde destacan *Secuestro Express* y *Cyrano Fernández*. Muchos de estos productos culturales son catalogados por algunos modelos educativos, en una visión pedagógica, como exposición de conductas, que debemos evitar o censurar, o se les mira con sarcasmo e ironía y en ocasiones como *gags* para generar hilaridad dentro de espacios cómicos; pero, sin emprender la ontogénesis de las obras, lo importante es que estos grupos marginados son puestos en escena y asumidos por la maquinaria cultural dominante mercantil – editoriales, disqueras, estaciones de radio y televisión–, por lo que lentamente comienzan a generar la posibilidad de que ciertos sujetos puedan identificarse ante la seducción de ser malandro, del canalla, del *cool*, sin importar dónde se desenvuelvan socialmente, con elementos culturales que no necesariamente procedan de un ámbito controlado por la cultura “dominante”, creando así una antítesis que busca a través de una dialéctica con la tesis propuesta por los grupos dominante superar(se), ¿pero qué se supera a través de este encuentro dialéctico? Pensamos que en una primera formulación sería la tragedia como destino.

Para visualizar la superación de la tragedia mediante este proceso podemos apuntar que estos productos culturales – literatura, cine, música, plástica– donde se representan los códigos que producen los grupos sociales “marginales”, son aprehendidos,

resematizados y vueltos mercancía por los grupos sociales “dominantes”, a veces como manera de entretenerse, a veces como manera de explicación social, a veces como puro gozo de imitación e identificación, a veces como mero juego económico, de producción de objetos y moda, pero lo interesante es que no importa la razón por la cual son presentados a la sociedad que domina los procesos culturales, el hecho es que son presentados y aceptados como una opción cultural y, por ende, la posibilidad de identificarnos con ellos. De ahí que dentro de los grupos marginales la figura del héroe se enlace con aquel que sigue manteniendo los códigos del mundo marginal, pero al mismo tiempo es presentado con respeto por la cultura dominante, ejemplos contemporáneos son los cantantes de rap Fifty Cent con su filosofía de hacer dinero o morir en el intento, o 2Pac y Notorious B.I.G. y sus enfrentamientos hamponiles con las casas disqueras que llevaron a la muerte a ambos, pero que ahora están en una especie de panteón de héroes o modelo para los jóvenes, o en los años 70’ los cantantes de salsa marginados en el Bronx, como Willie Colón quien aparece en su primer disco como *El Malo* (1967), o luego en el disco *Crime Pays* (1973), como un guapo o “gangster” de barrio, sabiendo todo acerca del bien y el mal.

Pensamos que los códigos que guían al héroe “malandro” comienzan como vehículo para que los grupos sociales “marginales” los acepte en primera instancia por los miembros de dicha comunidad o “tribu” y en segunda por la sociedad culturalmente “dominante”, ya que ella también exalta sus héroes, los dioses de la economía o modelos a seguir por su eficiencia en la creación de romper modelos o mantenerlos, como Bill Gates. Si bien, la modernidad racional buscó acabar con la tragedia y el destino signados en la medida en que la razón logra salir de los laberintos

del azar o la suerte, la condición mítica del hombre ha hecho que esta racionalidad quede subsumida muchas veces a la presencia emocional o sentimental del arquetipo del héroe.

El héroe quizás sea el arquetipo por excelencia que une la estética de la cultura “marginal” con la cultura “dominante”, porque ambas culturas necesitan de héroes, bien sea como héroes fundadores (Prometeo), cómo héroes sustentadores de los sistemas y las clases (Hércules), o como héroes que muestren valores morales, éticos, o de racionalidad (Ulises). Cualquiera que sea la variedad del héroe que queramos destacar, siempre este arquetipo puede mostrar una psicosis paranoica que se muestra como síntoma en la medida en que rompe las normas, las reglas, e impone sus visiones, su voluntad, sus códigos, sin tomar en consideración opciones o reflexiones. El héroe cumple con una base lógica subjetiva que lo invita a ser *excepcional*, es decir, irrepetible, y por otra parte ser *singular*, posee una voz, un criterio y una crítica que derivan de sus experiencias y que no han sido asumidos por un proceso de regulación social o por una comunidad de las emociones y sentimientos. Para Joseph Campbell del héroe dependerá de su particular combinaciones arquetipales.

Los arquetipos que han de ser descubiertos y asimilados son precisamente aquellos que han inspirado, a través de los anales de la cultura humana, las imágenes básicas del ritual, de la mitología y de la visión. Estos “seres eternos del sueño” no deben ser confundidos con las figuras simbólicas personalmente modificadas que aparecen en las pesadillas y en la locura del individuo todavía atormentado (...) El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado; tanto el mito como el sueño son simbólicos del mismo modo general que la dinámica de la psique (...) El héroe, por lo tanto, es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar

sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales. De esta manera las visiones, las ideas y las inspiraciones surgen prístinas de las fuentes primarias de la vida y del pensamiento humano. De aquí su elocuencia, no de la sociedad y de la psique presentes y en estado de desintegración, sino de la fuente inagotable a través de la cual la sociedad ha de renacer. El héroe ha muerto en cuanto a hombre moderno; pero como hombre eterno — perfecto, no específico, universal— ha vuelto a nacer. Su segunda tarea y hazaña formal ha de ser (como Toynbee declara y como todas las mitologías de la humanidad indican) volver a nosotros, transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida (Campbell, 1986: 19).

Pensamos que el héroe será aquel que se transforma como vehículo para desmontar y montar visiones a través del combate y la lucha, entregándose como síntesis entre la tesis de los héroes de la cultura “dominante” y los héroes de la cultura “marginal”, y donde se busca suprimir la tragedia, no desde la racionalidad cartesiana, sino desde un elemento más “ligero”: el final feliz.

La tragedia, por lo tanto, ocupa un espacio en esta reflexión, y es que las historias tristes no se llaman tragedias, las hemos llamado contemporáneamente así por una insuficiencia léxica. La tragedia está un paso más allá de la mera historia triste, imbrica un tipo muy específico de acción: una acción que necesariamente se basa en el conflicto entre “substancias éticas”, pero además la tragedia contiene un grado de conocimiento del desconocimiento de uno mismo, y de ahí que nos lleva a las contradicciones más profundas, esto hace que desconocerme de una manera y presentarme de otra, cuestione el destino, pero a la vez es la base que hace al héroe.

Según Calinescu³ la modernidad puede ser entendida de dos formas: la primera como “confianza en la posibilidad benefactora de la ciencia y la tecnología”, y la segunda como: “producir vanguardias, desde sus principios románticos inclinadas hacia actitudes radicalmente antiburguesas, ya que estaba asqueada de la escala de valores de la clase media y religiosa”. El último punto que nos propone Calinescu nos muestra la entrada de las aparentes contradicciones en los procesos culturales de los grupos sociales “dominantes” con los elementos culturales de los grupos sociales “marginales”. La primera encara la eliminación de lo trágico por el conocimiento y la tecnología, base del quehacer de las clases “dominantes”; la segunda busca erradicar la tragedia como injusticia, como falta de libertad, como desconocimiento del querer y del hacer, y que nace por oposición, nace por la existencia de los grupos sociales “marginales”.

La modernidad acepta la incursión de los temas “propios” de los grupos marginales –violencia, bohemia, apostasías, miserias-, los cuales no sólo irrumpen como elementos o códigos estéticos, sino que muchos artistas que inauguran y continúan la modernidad provendrán de las márgenes de la sociedad, proponiendo su estética, estilo de vida y cosmovisión; por lo que no necesariamente se trata de “intelectual” que veía la vida de los marginales y la trasladaba a un papel, sino que muchos de aquellos que lograron escribir, dibujar, pintar y desarrollar productos culturales fueron aceptados por los grupos sociales “dominantes”⁴. Posteriormente estos mismos individuos al ser encumbrados como artistas u obtener puestos

3 Calinescu, a lo largo de su ensayo “La idea de modernidad”, de su libro *Cinco caras de la modernidad*, nos muestra cómo la modernidad establece un proceso incesante de contradicción, de donde obtiene la materia para reestructurar la visión del mundo que venía siendo la dominante desde el Renacimiento, ver especialmente entre las páginas 45-53.

4 En este punto todavía existe polémica en cuanto a si un individuo que provenga de un medio marginal, una vez aceptado por una sociedad “dominante” por medio de su obra cultural, deja de ser marginal y asume los valores del nuevo núcleo donde es aceptado, o siempre será visualizado como alguien no perteneciente a la sociedad “dominante”.

dentro de las fauces de la cultura “dominante”⁵ como editores, marchantes, o redactores en periódicos y revistas, curiosamente se volvieron burgueses o acompañantes de burgueses, reaccionando a su vez contra propuestas estéticas marginales o fuera de la cultura “dominante”.

Dentro de Latinoamérica podemos observar cómo los seres marginados entran dentro de los diversos productos culturales en la medida en que se asume la modernidad y su búsqueda de justicia. Los negros, los habitantes suburbanos, los indígenas, los campesinos, los intelectuales pobres, comienzan a ser presentados a los grupos socialmente “dominantes”. Es así que se comienzan a escribir libros donde estos personajes van cobrando importancia. Podemos mencionar a grandes rasgos de este proceso a escritores como Juan Rulfo y José María Arguedas, que introducen al indígena y su “sensibilidad” como un “elemento estético” dentro de sus obras. Similarmente esta sensibilidad estética de personajes no burgueses o comprometidos con una estética “dominante” va apareciendo en obras de escritores como Rómulo Gallegos, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, y quizá en las obras de un autor del que uno no lo esperaríamos: Jorge Luis Borges.

Si bien todos los escritores mencionados con anterioridad son respetados por los grupos sociales culturalmente⁶ “dominantes”, ya que no provienen, necesariamente, de las condiciones de donde toman a sus personajes y los elementos estéticos con los cuales desarrollan sus obras. Lo cierto es que al poner en escena la visión

5 En el libro *Las reglas del arte* Pierre Bourdieu realiza varias ejemplificaciones de este proceso, especialmente en el segundo capítulo: “*La emergencia de una estructura dualista*”.

6 Podemos entender esta sociedad culturalmente dominante como los campos de poder que define Pierre Bourdieu como: “Campo de fuerzas posibles que se ejercen sobre todos los cuerpos que pueden entrar en el campo del poder también es un campo de lucha, y cabe, en este sentido, compararlo con un juego: las posesiones, es decir el conjunto de las propiedades incorporadas, incluyendo la elegancia, el desahogo o incluso la belleza y el capital bajo sus diversas formas económica, cultural, social...” (Bourdieu, 1997: 29).

del campesino, del negro, del indígena, del intelectual pobre, del gaucho, del mestizo, presentan así visiones del mundo, a la vez que críticas contra las sociedades culturalmente “dominantes”. No lejos de estos proyectos se halla Jorge Luis Borges, especialmente cuando introduce a personajes denominados “orilleros” o “compadritos”, que son los habitantes de las orillas de Buenos Aires, en pocas palabras, individuos que tienen hábitos pocos burgueses o “cultos”, como oír tango, bailar juntos, tomar bebidas alcohólicas en los bares, o sentir la libertad de las tierras de pastoreo o la inmensidad de las pampas, y en esa medida ejercen una crítica sobre las tecnologías, la modernidad, la imitación de modos o modismos europeos. Es así como los orilleros evitan contribuir con el esparcimiento de ideas ajenas a lo que ellos son por esencia: argentinos. En otras palabras, mantienen los valores de los “bárbaros” y no los de la civilización, entendiendo a esta última como los modos y la “lógica” europea.

Los marginales de Borges quizá sean los personajes más curiosos dentro de su escritura, mostrándonos cómo la modernidad permite la incursión de una estética exenta de los criterios que manejan los grupos sociales “dominantes”. Borges, considerado como uno de los escritores más enigmáticos, complejos y cultos que ha dado Latinoamérica, aparentemente sólo accesible a un público burgués, educado, erudito, que mayoritariamente lo menciona, para ensalzarlo y citarlo como paradigma del escritor intelectual, escasamente es mostrado como un hombre que trabajó pausada, obsesiva y constantemente dentro de elementos y códigos estéticos donde se resalta la cosmovisión del orillero, del marginal, del compadrito. No sólo en diversos escritos como *Evaristo Carriego*, *Historia universal de la infamia*, *El informe Brodie*, *El Aleph*, *Ficciones*, sino especialmente en una escritura poco conocida,

como es el caso de dos guiones cinematográficos que realizó, en colaboración con Adolfo Bioy Casares y donde sentimos que se concentra esta estética de intercambios, de permeabilidades entre lo marginal y lo dominante, cruzado por el arquetipo del héroe, por los fueros de la tragedia, por soluciones de una sintaxis simple, pero que exige otros juegos lógicos, guiones escritos en 1955⁷, luego de escribir *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *Otras inquisiciones* (1952) y antes de producir *El hacedor* (1960).

Los Orilleros (1955)

Entre los guiones de Borges hemos encontrado uno titulado *Los Orilleros*, de 1955, donde Borges se dedica –casi exclusivamente– a presentarnos “imágenes” del mundo de aquellos marginados que viven a las orillas de la ciudad, que oyen tango, son pendencieros, arrogantes, bebedores, guapos de esquina, corajudos, amantes de mujeres calladas y que se pierden por los laberintos de los arrabales.

¿Por qué Borges, siendo un intelectual, un hombre que vivió parte de su juventud en Europa, cultor de la literatura anglosajona, quiere reencontrarse con los elementos propios de aquel suelo argentino cuya identidad se está formando? En más de una ocasión Borges habla de su destino con Suramérica, de un destino que le es propio, de vivir y experimentar lo que le pertenece y no en hacer malabarismos intelectuales; es decir, Borges se nos presenta, lejos de ser aquel personaje académico, intocable, prepotente, propulsor de mitologías, como alguien atento y “escuchador” del habla del gaucho, de las estructuras del gentilicio criollo, del compadrito,

7 Algo curioso en cuanto a la fecha de la producción de los guiones, y que en la obra *Obras completas de Jorge Luis Borges en colaboración*, ambos guiones aparecen como realizados en 1955, pero el prólogo a estas lecturas tanto en la obra mencionada como en el libro de Cozarinsky, se refleja 1951 el año en que escribieron la introducción a los guiones.

del pulpero, de los carritos de verduras que transitan el barrio, y especialmente de los héroes que no están en la historia oficial, pero que crea oficio en los demás; es decir, muchas de las obras de Borges nos hablan de los marginados, de los jóvenes que buscan su destino entre duelos, infamias, amores, ultrajes, venganzas; en otras palabras, la vida del orillero. Los personajes de estos sectores son corajudos, valientes y poseen un sentido del honor y del deber necesarios para ser “hombres”, y eso era todo lo que necesitaban para ser, reconocer su destino y vivirlo.

Al entrar en el guión *Los Orilleros*, de Jorge Luis Borges, nos topamos con códigos estéticos “románticos”⁸, a lo Stevenson: pasión y aventura con ecos epocales, dentro de lo más cotidiano y trivial. Sintetizando la obra *Los Orilleros*, observamos que presenta cuatro personajes cuya principal característica es que son guapos de barrio de finales del siglo XIX, época en que se ambienta el guión: Morales, Soriano, Silveira y Rojas, este último es un hombre que ha sobrevivido en su empeño de mostrar lo “hombre” que es y de no tener miedo. Silveira buscará la venganza de un hermano asesinado por Rojas y aprovechará la traición de Larramendi, socio, mano derecha y compadre de Rojas. Quedan Soriano y Morales, los dos jóvenes que buscan su destino entre retos, desafíos y el amor. El primero es protegido por Rojas, se considera por este hecho indestructible, el segundo quiere desafiar a Rojas por una necesidad de justicia, atravesada por una mitología del coraje. A lo largo de estas imágenes aparece Elena, hija de Rojas. La protagonista es forzada por Soriano a besarlo pero al ser descubierto es vejado por Rojas, lo que motivará que Soriano lo desafíe y traicione en su

8 Ya Borges, en el prólogo de estos dos guiones, lo explica con detalles: “El paraíso de los creyentes, el móvil es el lucro; en *Los Orilleros*, la emulación. Esta última circunstancia sugiere personajes moralmente mejores; sin embargo, nos hemos defendido de la tentación de idealizarlos y, en el encuentro del forastero con los muchachos de Viborita, no faltan, creemos, ni crueldad ni bajeza. Por cierto que ambos films son románticos, en el sentido en que son los relatos de Stevenson. Los informa la pasión de la aventura y, acaso, un lejano eco de epopeya (Borges, 1999: 199-200).

búsqueda de venganza; paralelamente a estos hechos, Morales encuentra en Elena un amor correspondido. El guión presenta la posibilidad del amor en dos de sus maneras más mitológicas: el amor prohibido para Soriano y el amor redentor para Morales.

Borges en sus primeros escritos, como *El tamaño de mi esperanza* –uno de sus primeros libros que publicó en 1926 y que se negó a reimprimir en vida–, muestra su anuencia en hablar y buscar mitologías en los arrabales, entretenerse con su estética, su gente, amores y desafíos; de escribir la mitología fundacional de su país:

De la riqueza infatigable del mundo, sólo nos pertenece el arrabal y la pampa. Ricardo Güiraldes, primer decor de nuestras letras, le está rezando al llano; yo –si dios mejora sus horas– voy a cantarlo al arrabal por tercera vez, con voz mejor aconsejada de gracia que anteriormente. Algo, como dijo uno que no era criollo (Ben Jonson, *The Poetaster: That must and shall be sung high and aloof. Safe from the wolf's black jaw and the dull ass's hoof*>> (Borges, 2000: 30).

A partir de la importancia del arrabal y del guapo de esquina, comenzamos a rastrear los códigos y/o elementos “estéticos” matizados con el romanticismo “stevensoniano”. La obra *Los Orilleros* comienza y termina con un desafío. En el primero aparece Postemilla –personaje inquieto–, quien es retado por los muchachos del barrio a que increpe a un forastero que camina cerca del grupo, el forastero es Soriano. Postemilla acepta el encargo para mostrar su coraje al grupo, especialmente al líder Viborita. Paralelamente a esta escena camina Morales, alejado del grupo, del retado, está en la otra orilla. Postemilla acepta desafiar al forastero. ¿Para qué

desafiarlo? ¿Para mostrar coraje? ¿Cuál puede ser la necesidad implícita dentro de la trama que exigen estas acciones?

Empezamos a analizar el desafío como un concepto que amerita una reflexión estética. El desafío se puede entender como una incitación a luchar o a competir con aquel a quien se desafía, llevando consigo al desafío a emociones y sentimientos, en una búsqueda de lo visceral, de lo más instintivo del hombre, es decir, un desafío racional podría ser una contradicción, ya que la razón no buscaría desafíos sino entendimientos, encuentros, discursos, tolerancias. Pero dentro del mundo de los orilleros, dentro del lenguaje, la vitalidad incita a identificarse con fuerzas primigenias, a desprender torrentes de adrenalina para existir, un *pathos* y al sobrevivir el reto implica ser exclusivo, único, héroe. El desafío es una incitación a sobrevivir a una muerte anunciada. Lo curioso es que el desafío sólo se da entre iguales, quienes palpitan con las mismas fuerzas tónicas. El orillero no desafiará al doctor, al culto, al hombre racional o de pensamientos progresistas modernos – quizá por eso Rosendo Juárez no acepta el desafío del Corralero–, ni el doctor desafiará –por pertenecer a un grupo socialmente “dominante”– al orillero, al marginal, al malandro, al bárbaro, es decir, quien pertenece a “otro” grupo. La necesidad de ser héroe se expresa entre *primus inter pares*, entre los que necesitan dentro de su condición de igualdad una diferencia, y que a la vez le muestre parte de su propio desconocimiento, aunque no necesariamente lo haga hombre⁹.

9 Jaspers, analizando la obra de Nietzsche, nos comenta de la incompletitud del héroe, por lo que el héroe sólo nos muestra una parte de nuestro desconocimiento de nosotros mismos, pero no nos muestra la totalidad: “Pero no sólo en la diversidad de las perversiones manifiestas, sino que también en las formas más altas del hombre, Nietzsche vio lo que hay de insuficiente en la esencia de los mismos. Si alguna vez estimó que, dentro de la existencia dada, la heroica era la más alta, más tarde se le mostró que, por encima de ella, había una posibilidad superior. No sólo quiere amar en el héroe “la cerviz del toro”, sino que también quiere ver “la mirada del ángel”. Les dirige a los héroes la siguiente exigencia: También el héroe tiene que desaprender su voluntad heroica... su torrencial pasión todavía no se ha calmado en la belleza... Lo bello le es inalcanzable a una voluntad violenta (6, 172). Asimismo, en el auténtico heroísmo hay signos de la constante insignificancia del hombre. El héroe no constituye la perfección; en él hay todavía algo que

La etimología de desafío es interesante y compleja. Quiere decir: retirar la fe (*de-fier*) deshacer la promesa o la confianza de otro. Era, pues, una trasgresión de lo esperado, lo normal, lo legal, lo previsible. Pero de una manera muy esencial. Un desafío obliga al desafiante a contestar. Es una declaración provocadora mediante la cual se manifiesta a alguien “que se le tiene por incapaz de hacer una cosa” *Petit Robert*. Le fuerza entonces a responder, si no quiere aparecer como incapaz o un cobarde. Al retarle doy significado a su acción y a su inacción. Y esta coerción puede ser extremadamente violenta porque amenaza el prestigio social, el honor. El desafiado puede sentirse ofendido, coaccionado, amenazado (de nuevo aparece los participios pasivos). El desafiador no le deja elección (Marina, 2001: 20-21).

El desafío implica aceptar que uno es alguien, es una “especie” de afirmación del ser, de la acción, y no estar obligado a pasar como una sombra o cosa frente a quien lo mira con sarcasmo y desdén. Cuando alguien es desafiado y se reconoce *primus inter pares* con el desafiante, es porque hay cierto honor y valor al aceptar el desafío. Igualmente al aceptar un desafío se le dice al desafiante que pertenece al ámbito de vida y de cosmovisión del desafiado y busca su *pathos* “desconocido”.

El guión nace con el desafío de Postemilla hacia Soriano, y a lo largo de su desarrollo se repiten los desafíos: Viborita con Soriano, Morales con Rojas, Soriano con Morales, Morales con Silveira –pero también en otras obras de Borges: *El Aleph*, *Emma Zunz*, *Los teólogos*, *Rosendo Juárez*, *La muerte y la brújula*,

pertenece al hombre en cuanto hombre: todo lo que se debe superar, sacrificar, atravesar. He aquí el secreto del alma: sólo cuando ella ha abandonado al héroe, en sueños se le aproxima... el superhéroe (6, 173)” (Jaspers, 1967: 251). Pensamos que el héroe que busca presentarse en los orilleros es quien descubre una sed de injusticia, representado por Morales.

Biografía de Tadeo Isidoro Cruz, etc., el desafío podría implicar la necesidad de un encuentro emocional entre los protagonistas, y una necesidad estética para Borges—, por lo que gran parte de la trama transcurre entre desafíos implícitos que nunca se realizan, y explícitos, que mantienen la tensión de la obra. Todo lo anterior da pie para reflexionar en torno a una homogeneidad de valores y códigos que comparten los protagonistas orilleros, compadritos, marginados, dentro del ámbito de lo emocional y que no puede compartir una sociedad burguesa, una sociedad moderna “dominante”, porque esta sociedad se guía por “valores” racionales donde impera la aceptación del diálogo, del entendimiento, de la *sindéresis*; y no de lo pasional, de lo arrabalero, de lo desafiante que necesariamente proyectarán el desconocimiento, pero a la vez podríamos pensar que se presenta de una manera “estética” las injusticias y su posibilidades de concienciarla.

El desafío es la causa que debe traer como efecto al coraje, tal y como busca demostrar Postemilla al grupo, y tal como muestra Soriano a los guapos del norte, los guapos de una ciudad dividida. Una vez mostrado el coraje, los orilleros son aceptados y felicitados. Pero el coraje es un efecto de valentía que debe poseer un hombre honesto y en última instancia, *justo*. Al descubrir que Soriano pertenece al sur —el sur que para Borges representa lo bárbaro, lo valiente, lo justo, lo incomprensible, quizá como deja entrever en su cuento *El Sur*, y que en la actualidad podemos ver metafóricamente y visualmente a lo largo de la avenida Rivadavia, la más larga de Buenos Aires, la cual muestra estas diferencias al internarnos en los diversos barrios que se ubican al norte (Palermo) o al sur (Boca) de la avenida—, el grupo del norte le dice que debe cuidarse: “Másime ustedes, que en el Sur estarán bajo el yugo de don Eliseo Rojas, que no los deja ni estornudar sin permiso” (Borges, 1999: 204).

Al enterarse los guapos del norte que Soriano es protegido por el hombre del yugo: Rojas, Soriano inmediatamente es agredido, ya no por Postemilla, sino por el jefe del grupo, Viborita, una agresión que confirmará lo bajo de Soriano, aceptó el desafío pero no fue hombre para ganarlo. El cuchillo con el que es cortado sale de la mano de un deidad, de un sabio que habla con la mirada:

VIBORITA (servil).– Haberlo dicho. Si usted, señor, cuenta con un apoyo como ése, más le vale consultar su tranquilidad, quedarse calladito en la cucha y no meterse en estos andurriales, donde me lo lleva por delante cualquier gracioso.

EL MUCHACHO QUE LE DIO LA MANO A SORIANO.
– Ver para cree. ¿Quién nos iba a decir que una sabandija como ésta fuera ahijado de don Eliseo Rojas?

VIBORITA. – Muy justo. El joven es una sabandija.

OTRO QUE NO HA HABLADO. – Una sabandija del Sur. Por ahí no hay más que sabandijas y sabandijos.

OTRO (con la cara muy cerca). – ¡Sabandija!
¡Sabandija!

Viborita silba al negro, que, iluminado por una felicidad feroz, le tira servicialmente un cuchillo. Viborita lo baraja en el aire. Todos acometen a del Sur, incluso Morales. Relumbra el cuchillo junto a la cara de Soriano. Éste es arrojado al zajón, desde la alta vereda.

UNA VOZ.–¡Viva la mozada del norte!

(Borges, 1999: 204).

Esta escena nos muestra cómo una vez desafiada una persona, si ésta supera con coraje el reto –el coraje es una

palabra que deriva del corazón, y de un estado de ánimo violento, necesario para emprender cualquier cosa ardua para “hombres”, y eran “hombres” los que se pedían para ser orilleros, aquello que se contactaban con su *pathos*, con su desconocimientos más profundo— es aceptada, pero no sólo implica coraje su aceptación sino honor. Por lo que coraje aparece como un código o elemento estético donde se sintetizan los ritos¹⁰ de iniciación que son establecidos entre los orilleros, pero no necesariamente su aceptación final, especialmente si es injusto, y es lo que motiva a Morales a emprender su viaje iniciático.

Podemos ver el coraje como un encuentro con lo desconocido, donde una vez descartados los miedos se ingresa al grupo al mostrar un grado de valentía. Quien ingresa será un guapo, pero inclusive una vez pasada las pruebas de iniciación, gracias al coraje, existen “grados” de guapos dentro de los orilleros, y estos grados no dependerán del coraje, sino del honor, tal y como los muestra Borges en su *Evaristo Carriego*:

En el *guapo*, también las omisiones importan. El guapo no era un salteador, ni un rufián, ni obligatoriamente un cargoso; era la definición de Carriego: un *cultor de coraje*. Un estoico, en el mejor de los casos; en el peor, un profesional del barullo, un especialista de la intimidación progresiva, un veterano del ganar sin pelear; menos indigno —siempre— que se le presente desfiguración italiana de *cultor de infamia*, de malevito dolorido por la vergüenza de no ser canfinflero (Borges, 1989, T(I): 128).

El grado más alto implicaba un hombre cuya virtud se hallaba en no ser malevito, malévol, siniestro, malvado, ruin, rufián, salteador o traicionero. Por lo que si bien Soriano acepta el desafío

10 Para Mircea Eliade, en su libro *Lo sagrado y lo profano*, los ritos de iniciación son formas de tránsito de un estado del Ser a otro: de la vida a la muerte, de la muerte a la vida, del pasado al presente, de niño a hombre... El rito de iniciación precedido por el coraje estaría comprendido dentro de los tránsitos del ser niño a ser hombre.

y pasa su iniciación por un acercamiento a su *pathos*, éste será una situación necesaria más no suficiente para ser orillero. Ya que al enterarse los orilleros de que Soriano es protegido por un hombre de baja calaña, aunque Borges lo presenta como un personaje que creyó que hallar todo lo que se necesitaba en la vida: “ser hombre”, y ahí encontró su falla”. Un segundo desafío nace por el honor de ser orillero respetado, de alto grado, y no sólo por acceder al desafío inicial. Siempre habrá desafíos entre los seres marginales donde las emociones se escuecen, y en cada uno debe mostrarse coraje, para aceptar la iniciación; pero debe tener honor para mantenerse como hombre, ya que el honor repercute en lo que es suyo íntimamente y lo dirige entre la comunidad en que es aceptado –hay que observar que Borges es un cultor del honor, aunque como “cínicamente” explica al final de su *Emma Zunz*: “Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios” (Borges, 1989 T (I), 568)–. El honor se convierte así en la intuición de un hombre incompleto que acepta el desafío, sabe que sobrevivirá o no, y en ese momento se sabe incompleto. Sólo el honor y una sed de justicia, conformarán el rostro del héroe, como se puede observar progresivamente en el guión a través de las diversas transformaciones de Morales.

La noción de honor ha tenido una descomunal importancia en muchas culturas porque señala un modelo de comportamiento, y dirigir la conducta de sus miembros ha sido tema esencial de todas las sociedades (...) En las culturas obsesionadas con el honor, como la española, los atentados contra la honra se determinaban con gran minuciosidad, como crímenes que eran contra una especialísima propiedad del sujeto (...) La honra tiene su expresión social en la fama, y la deshonor en la infamia (Marina, 2001: 344-345).

Quizá una de las escenas que más nos ha llamado la atención es al final del guión, cuando ya se han ejecutado las traiciones, los encuentros, las venganzas, las infamias, las circunstancias,

y los muertos ya rondan por la obra junto con los sobrevivientes. Silveira y Morales se hallan uno frente al otro como si el destino lo quisiera así. Ellos resumen todos los anteriores desafíos, los desconocimientos, las injusticias y la resolución marcará sus destinos. Lo interesante de dicho encuentro es la imagen que lo sostiene, es la escenografía que nos prepara Borges para el último desafío, para la última prueba: hallar el destino.

Una vez que se encuentran Silveira y Morales caminan por los alrededores y llegan a un puente. El duelo se realiza sobre éste, con lentitud. Silveira es herido, y a lo lejos se oye una partida de policías, Silveira le pregunta a Morales si lo entregará, este último dice que no y que más bien lo ayudará a escapar, pero Silveira se lanza al ataque contra Morales, y después de un forcejeo, Silveira cae al río.

Esta última imagen la podemos componer de la siguiente forma: el puente es un paso que se halla entre dos orillas. Dentro de nuestro imaginario el puente simboliza el tránsito de un estado a otro. Ahora bien, ese tránsito es el de nuestra existencia –entendiendo como existente la mera presencia sin reflexión ante los hechos de la “vida”– hacia nuestra tragedia –no refiriéndonos a la definición coloquial de tragedia como sinónimo de desgracia, sino de tragedia como el conocimiento de vida que se obtiene a través de sacrificios y sufrimientos dentro de una acción–, por medio de un puente que se nos presenta como el destino. La imagen, por lo tanto, se compone de una orilla donde está nuestra existencia, el puente será el destino, y la otra orilla que será la tragedia. Pensamos que la diferencia entre el rito y el destino es que el primero no implica un conocimiento trágico de cruce, mientras que el destino sí.

El destino es presentado por Borges como una unión entre nuestra existencia y nuestra tragedia, y se toma una vez que se

cruza el puente, un cruce que sucede en un corto tiempo y que marca toda una vida –recordemos que gran parte de las “biografías” que realiza Borges narran sólo el momento en que la persona cruza un “puente”: un momento, un lugar, una situación, un aceptar o modificar de hechos, y a quien realiza el cruce un conocimiento trágico le acontecerá.

El puente siempre es un camino no compartido –¿cuántos caminos hay en un puente? ¿cuántos caminos tenía Emma Zunz para vengar a su padre?–. Los puentes son cruzados por cada persona, y el cruce, una vez realizado, no tiene regreso, porque quien cruzó el puente tiene ya un conocimiento trágico de lo que está en la otra orilla. Además, cruzar el puente implica un sacrificio: el abandonar la orilla que se “conoce” para adentrarse a otro mundo. Así, cuando Larramendi ha “cruzado” el puente de su destino, que fue el aceptar traicionar a Rojas con Silveira, Luna y Soriano, tratará de resarcir su “error”.

A mí también me pareció horrible. Pese a mis recomendaciones explícitas, temí que se produjeran violencias. Viví horas de extrema inquietud. Finalmente, opté por prevenir a Eliseo –Rojas-. Esta tarde fui a casa de él. No me dejó hablar. Sabía de lo del incendio. Me entregó la póliza. Quería humillarme y selló su propio destino. Me ordenó que yo mismo la devolviera a los agentes de la compañía y les confesara toda la historia. Aquí tengo la póliza. La venderemos en el Uruguay o donde sea posible (Borges, 1999: 249).

Los destinos de Larramendi, Soriano, Rojas, Morales y Silveira son aceptados, ellos han cruzado el puente. Rojas sabe que lo van a matar. Cualquiera otra persona huiría, pero Rojas espera la muerte, es la aceptación de haber cruzado el puente:

en la humillación hacia Larramendi, en el asesinato del hermano de Silveira, en la vejación a Soriano. Rojas posee el conocimiento de su destino trágico. Tantos puentes cruzados sólo le daban la certeza de su fin. Cuando Elena regresa a la casa paterna para advertir a su padre del inminente destino, Rojas sólo atina a decir:

Elena.—Padre, ¡levantado a estas horas!

Don Eliseo.- Estaba esperándote, Elenita. Sabía que ibas a volver.

Elena.- Qué suerte que estoy aquí. Desde que salí de esta casa no hice más que pensar en usted, padre.

Don Eliseo.- Yo he pensado en vos y después en mí. Siempre había creído que bastaba una sola cosa: ser hombre. Pero hoy me habías dejado y entendí, a mis años, que la vida no es tan simple.

Elena.-Yo lo quiero a usted como es.

Don Eliseo. Quisiera cambiar, pero también me digo que ya es tarde para querer ser otro.

Elena.-Nadie elige su destino, padre. Usted ha tenido que vivir luchando.

Un silencio. Afuera ladran los perros.

Don Eliseo.- Hoy fue el día más amargo, creí haber perdido tu afecto.

Se oyen, más cercano, los perros.

Don Eliseo (dirigiéndose lentamente hacia la puerta).- Ah, Elena, quería decirte que hagas podar la Santa Rita.

Don Eliseo abre la puerta. Se detiene, después sigue hacia la escalera. Lo vemos alto y perfilado.

La voz de Silveira (desde afuera)-. Esta carta te la manda Beltrán Silveira.

Resuenan dos balazos y Don Eliseo cae sobre los escalones. Irrumpe en la luz Ponciano Silveira, el tropero Luna y Fermín Soriano.

(Borges, 1999: 244-245)

El conocimiento trágico que posee Rojas le hace esperar la muerte, por más que su hija le explique que nadie escoge su destino, Don Eliseo Rojas sabía que sí.

La escogencia del destino la podemos ver también en Morales. Después de la muerte de Postemilla escapando de una persecución sin sentido, Viborita y Morales se reúnen para hablar acerca del futuro. La conversación presentará un desafío. Morales va a matar a un hombre. El mismo Morales se dice: “Buscar un hombre de coraje y de temple, si es que los hay, desafiarlo y averiguar tal vez quién es uno, eso podría ser una solución” (Borges, 1999: 211). Podemos observar cómo el puente se presenta en la medida en que queremos conocernos y saber. Morales quiere conocerse a la vez que saber qué se siente matar a un “hombre”, porque dentro de los códigos orilleros, el asesinato de un hombre vil hará a un “hombre justo”.

Ahora bien, un orillero, como lo define Borges, no es un ruin o traicionero; un orillero matará por alguna razón y esa razón básicamente es la venganza sustentada en una sed de justicia. La venganza es: “causar daño a una persona como respuesta a otro o a un agravio recibido de ella”, según la definición que nos da María Moliner en su *Diccionario de uso del español*. La venganza toma la forma de una justicia alterna que se debe ejecutar contra alguien ruin, o contra quien comete agravio. Ahora bien, lo curioso es que Morales no tiene de qué vengarse ni a quién vengar en cuanto a figura, sólo en cuanto a ideas. Una vez llegado al Sur, buscando su destino de matar a un “hombre” injusto, entra a una taberna donde explica su ir hacia allá. Allí le comentan cómo Rojas ha eliminado a personas, como al pulpero, porque éste no quería entredichos en

su casa. Rojas lo mató con un facón. Luego de saber quién, por qué y cómo asesinaron al pulpero, Morales dice:

Morales.- Al empochado le había llegado la hora, como a todos le llega.

Segundo amigo.- Así será, pero cuando don Eliseo entra a tallar, siempre le llega al otro la hora.

Morales.- Celebro que se mantengan tan animosos. Yo esta noche voy a ajustar una cuenta con él.

(...)

Primer amigo.- No se puede perder. Por el lado del puente todos conocen la casa. Está en un alto y tiene corredores.

Segundo amigo.- Hace años que sabe vivir allí. Me extraña que conociendo al hombre no conozca la casa.

Morales.- Yo no he dicho que lo conociera. (Mira a Pagola, con amistosa complicidad.)

Pagola (con seriedad).- Mirá, Julito, vos tendrás tus razones, pero yo soy partidario de vivir tranquilo.

(Borges, 1999: 214).

Se observará cómo Morales, por el puro mentar de Rojas, por la “mala” fama de este orillero ruin, lo ha escogido para matarlo, pero también observamos cómo consigue un sentido extra a su destino cuando asume “vengar” al pulpero o mejor dicho, la injusticia cometida. La venganza actúa como una especie de reordenamiento de las situaciones. La muerte explícita de Rojas no le diría nada a Morales, sólo le mostraría el destino. Es a través de la venganza que la vida le dice algo a Morales, es a través de la venganza que Morales halla un sentido de la vida –así como todos los que buscan o quieren cometer venganzas–. Recordemos que paralelamente al destino que escoge Morales se presenta la

muerte de Rojas por Silveiro a través del vengar a su hermano; la venganza de Larramendi por la humillación que le enfrentó Rojas, la venganza de Soriano por la vejación que sufrió frente a su amor. Todas la venganzas son tejidos que le dan continuidad a todas las escenas de desafío, porque es la venganza el sentido, la dirección de las mismas. La venganza aparece como un elemento *sine qua non* para que se realizase la culminación de todos los procesos estéticos de los orilleros.

Todos quieren venganza, y centran en Rojas su culminación, su ejecución es el final de los sentidos de vida, aunque obviamente no tardarán en nacer otros encuentros, desafíos, corajes, destinos, y venganzas. Una especie de eterno retorno aparece como motor en la estética orillera.

Vemos, por lo tanto, que el desafío, el coraje, el honor, el destino y la venganza componen los intrincados caminos de una “estética” derivada de lo “marginal” que muestra Borges a través de la vida de los orilleros. Estos códigos y/o elementos los denominamos estéticos porque contienen una carga emocional y vivencial que trasladan afecciones, tanto dentro del área sentimental –deseo, dolor, alegrías, angustias, conmiseración, esperanzas– como dentro del área de la reflexión –sentido de la vida–.

El paraíso de lo creyentes (1955)

Si bien *El paraíso de los creyentes* mantiene una simetría con *Los Orilleros*, en esta obra aparecen otros elementos, por ejemplo: los pasadizos cultos literarios y la presentación de enigmas, expresiones crípticas, descubrimientos postreros, y algunos toma y dame del poder. El título de este guión ya es un juego: es una cita culta que sirve como contraseña para salvar el honor y hacer justicia a unos personajes; guiño obtenido de las *Mil y una noches*, como lo descubre Anselmo, el protagonista principal y que se repite

en la Buenos Aires de mediados del siglo XX, entre escenarios kafkianos y decorados de un *art nouveau* decadentes.

El argumento ingresa a otro tipo de “marginados”, la mafia¹¹, aquella estructura que nace del caos, de la imposibilidad de las fuerzas de la ley para ejercer sus funciones en ciertos sectores de la ciudad y que nos muestra el ingreso de lo “marginal” no como fuerza bruta, sino como otra racionalidad para resolver los problemas, una racionalidad de “La Familia”, unas estrategias del poder. La raíz de este argumento que transita por la mafia nace cuando el padre de Anselmi se convierte en el abogado defensor de uno de los mayores mafiosos de su momento. El padre de Anselmi había defendido a Morgan, quien en un encuentro casual, años después, le ofrece su mano a Anselmi a la hora de recordar el nombre de su padre. Inclusive Morgan le explica que si necesita salvar la memoria de su padre cuente con él. Anselmi, en el momento justo, no sólo piensa vindicar la memoria de su padre, sino resarcir una deuda que su novia Irene tiene con acreedores por una estancia perteneciente a su familia. El joven abogado buscará el dinero de cualquier manera, hasta decidir acercarse a la casa de Morgan.

Pero si bien los azares llevaron a Anselmi a la casa de Morgan, previamente hay momentos de situaciones, de anécdotas, de rememoración. Luego de indagar datos de Morgan en los periódicos de la época de su juicio, donde lo definen como *der*

11 Es interesante observar, como lo hace Maffesoli que la mafia: “...durante mucho tiempo han sido la imagen emblemática de los llamados comportamientos anómicos, es decir, el hecho de no respetar las leyes y las reglas de base de un mundo que se pretende “civilizado, democrático y moderno”. La lógica de la mafia vista aquí en su sentido metafórico da cuenta de que bajo estos comportamientos anómicos no deja de existir un sentido de pertenencia, pactos solidarios y de honor, compromisos sentimentales, estrategias grupales y lealtades racionalizadas, todo ello superando la racionalidad supuestamente neutral de los sistemas políticos establecidos. Se podría decir que, tal y como en las danzas secretarias, rituales o de los diablos, la sociedad se ha vuelto “un asunto de familia”. Y la “mafia en tanto que forma de organización social” puede ser considerada como el paradigma de tal apropiación” (Maffesoli, 2005: 19).

heimliche Kaiser der Unterwelt –curiosa definición en alemán, curioso su nombre, curiosa las señas intelectuales–. Una vez ligados los recuerdo, consigue *il capo della mafia del sud* –archirrival de la mafia del norte manejada por Larraín–. Así ocurre el encuentro entre Anselmi y Morgan:

Éste sube solo. Llega a un cuarto con dos puertas (una frente a otra; una da a la escalera de caracol; la otra a una terraza); las paredes están tapizadas de libros; el piso es de baldosas blancas y negras, ajedrezado. Las ventanas tienen vidrio de colores, en forma de rombo. El cuarto está iluminado con luz eléctrica. De espalda a él, en un sillón, ante una mesa. Hay un hombre que proyecta en la pared una sombra enorme. Este hombre se da vuelta, sonrío con cansancio. Es Morgan. A su lado está uno de los sujetos que despejaron el parador. Anselmo rodea la mesa y queda de pie, frente a Morgan. Éste le tiende la mano (Borges, 1999: 265-266).

Podemos observar, en la descripción del encuentro, un ambiente alejado de las calles, de los reñideros, de las pulperías. El ambiente es sobrio, burgués, intelectual, *íntimo*. De hecho, en la medida en que Anselmi y Morgan se acercan, la atmósfera cambia de grandes escenarios hacia un cuarto. Morgan está sentado en un cuarto estudio, rodeado de algunos hombres, como si le estuviera dando ordenes. Anselmi se muestra al grupo en el que sólo es reconocido por el propio Morgan. Dando vueltas por la habitación se detiene frente a la biblioteca, mientras los otros hombres miran torvamente a Anselmi. La escena siguiente muestra no sólo una variante culta y estética con respecto a *Los Orilleros*, sino “otra racionalidad”, otra manera de mostrar lo “marginal” dentro de la

clases dominantes, dentro de las clases cultas, y como todo se desenvuelve como simulacro.

MORGAN.– Yo me refugio en esto: lo más ilustre que han soñado los hombres. *El libro de Las mil y Una Noches*.

Morgan muestra una ilustración a Larrain.

MORGAN (explicando).– El festín de los devoradores de carne humana.

Larrain lo mira con alarma.

LARRAIN.– Este renglón no es mi especialidad, créame.

Morgan muestra a Kubin una segunda ilustración.

MORGAN.– Simbad, que se libra al fin del Viejo del Mar.

Kubin da un paso atrás, con mal reprimida irritación. Morgan muestra a Anselmo una tercera ilustración, acaso un paisaje sin figuras humanas que no concuerda con la descripción que le hará. Anselmo la mira con extrañeza.

MORGAN.– El hijo del amigo revelará que el jefe está en el Paraíso de los Creyentes.

Kubin (al borde de la exasperación y del llanto).– Pero, mi Jefe, al señor Larrain lo mueven otros intereses. Quiere abocarse a un temario concreto.

Morgan mira a Kubin, con irónica resignación. Luego se dirige a Anselmo.

Morgan (a Anselmi).– Usted ve; yo quise refugiarme en los sueños, pero la realidad se impacienta. Otro día, acaso, hablaremos (Borges, 1999: 266-267).

Apreciamos al Borges que será reconocido universalmente, el Borges que inscribirá dentro de la literatura latinoamericana

juegos intertextuales, acertijos, escapes y sueños que hallamos abundantemente en obras como *Ficciones*, *El Aleph*, *El libro de arena*, etc. El Borges que si bien en *Los Orilleros* nos muestra unos criterios de su estética, la delimita contundentemente en *El paraíso de los creyentes*. Pero en ambas obras se observan comuniones como el desafío, el héroe, el destino. En *Los Orilleros* a veces estos elementos son brutales como los de Viborita, Soriano o Morales, en *El paraíso de los creyentes*, sutiles como los de Morgan y Larrain, igualmente las traiciones en el primer guión son motivadas por las humillaciones y los maltratos; en el segundo por la toma de un poder reluciente. El traidor en *Los Orilleros* será aquel protegido que es separado: Soriano; en *El paraíso de los creyentes* lo encarnará Kubin y el desesperado de Espinoza. Pero las figuras principales en ambas obras, por un lado Morales y por el otro Anselmi, no se centran en mostrar los desafíos y las traiciones. Apuntan a una estética envuelta por el azar, las circunstancias, el momento; pero tanto el azar como las circunstancias están también inscritas en el mito del héroe, como en el caso de la tragedia, y estas aristas son las que constantemente pensamos, repiensa Borges y que podemos hallar a lo largo de sus producciones literarias.

Visualizamos en el fondo de este segundo guión la conciencia trágica en los movimientos de Morgan y sus avatares a partir de las ilustraciones del libro de *Las mil y una noches*, no renace de la Historia saciada de sangre y paralizada de terror, sino de un malestar solitario, de una especie de lirismo desafinado que, antes de dar su viraje filosófico, no es más que un paseo, un ensueño que se cobijará en Anselmi hasta el final.

Si bien el drama muestra cómo los “marginados”, Kubin y Espinoza, tratan de llegar al poder de Larrain y Morgan, también nos muestra que estos personajes (Kubin y Espinoza) no cumplen

con el principio para poseer la heroicidad, porque no son “dignos”, porque entre lo que dicen y lo que hacen hay diferencias en las que resplandece la traición, ellos creen conocerse y conocer la condición del hombre.

La sabiduría que busca transmitir Morgan es precisamente la sabiduría del quien no conoce, del héroe que necesita la impertinencia, del *pathos* para ser, y luego reconocerse, pero con dignidad, coherencia y justicia, y éstas son las armas que se ocultan tras los bastidores del azar, que siempre se ha visto como fatal, especialmente si no es favorable en el momento. Nunca somos capaces de ver los beneficios de la fatalidad a largo tiempo. Así, la fatalidad que rodea a Anselmi: la situación de deuda de su novia, la falta de liquidez de su tío que posee una deuda particular con él, el desprecio a su padre por la comunidad jurídica por defender a un mafioso, el encuentro con ese mafioso “azarosamente” y su misión de llevarle un mensaje cifrado a un amigo de éste: Abdulmálik; combinándose accidentalmente ese encuentro con una cortada en su mano, produce que todos comulguen en una homilía de incertidumbre y descubrimientos complejos. Luego todo aparece laberíntico, correrías por entresueños, donde vemos morir a Irene, los desplazamientos de una carta que posee su salvación, y por supuesto el descubrimiento de las traiciones; en fin, una saga de circunstancias que parecieran llevar a una fatalidad, pero en la que no interviene una manera “clásica” para provocar y castigar la ruptura en el ser, como normalmente se muestra en los diversos medios de comunicación: “tuvo una muerte fatal”, expresión que nos muestra un castigo que debía sufrir la persona, sino que es su consecuencia. El destino antiguo se situaba detrás y adelante; el héroe iba al encuentro de un decreto anterior para enfrentarlo, de ahí los retos del héroe. Cada reto es parte de un encuentro

consigo mismo, como le ocurre constantemente a Heracles, pero subterráneamente el destino es aquello que nos ha sido quitado al nacer, no parte de su existencia, sino la parte que le han quitado, que se ha perdido –derecho, dignidad, justicia, fuerza, valor– y que sin el conocimiento del individuo, sigue actuando en él. Y esta resolución, este ir al encuentro, esta intuición de rescatar las partes que se han perdido, es lo que hace continuar a Anselmi, es lo que permite que no piense en traicionar a Morgan cuando Larrain le insinúa una proposición de poder, es lo que hace que frente al cadáver de Abdulmálik se encuentre entre dudas.

En *Los Orilleros*, el reto mantiene la tensión del guión, en *El paraíso de los creyentes* lo que mantiene la tensión es lo subterráneo: la traición, el miedo, la venganza que no busca justicia sino poder. Cuando el héroe ya no halla su encuentro, sus partes irreconocibles que lo conforman, y se cree completo, nace el antihéroe, el hombre que se piensa absoluto, que tiene el saber de la totalidad, que sabe cómo hacer que las cosas sean, no quedando otra alternativa de ser que pensar en el poder como compensación a su “heroísmo”, aunque éste haya sido obtenido de la forma más canalla, como es el caso de Kubin; así como aquel que pide misericordia por sus acciones canallescas, quien busca el favor del poder como un perro sin voluntad, como será el caso de Espinoza. Ambos personajes inéditos en la construcción de personajes con respecto al primer guión: *Los Orilleros*, así como inéditas sus acciones, ya sea quizás por la presentación gruesa de ansias de poder más que por el ansia de justicia que mueve a *Los Orilleros*. Será el poder, cuya definición(es) compleja(s) nos es imposible precisar y ya Foucault indicaba señales cuando definía: “el poder produce a través de una transformación técnica de los individuos (...) el poder produce lo real” (Foucault, 2001: 11) o más sencilla:

“el poder es esencialmente lo que reprime” (Foucault, 2000, 28). Marcando con esta dos definiciones, no sólo las posibilidades de transformación del individuo y de la realidad, sino también anular esas mismas posibilidades de transformación y de realidad, por lo que el poder posee en sí, todas las llaves que cierran y abren los discursos, las palabras, el mundo.

El poder ha sido a lo largo de las creaciones de guiones, un elemento clave, y seguramente es a partir de la presentación de obras como *Julio César*, *Ricardo III* y *Macbeth*, de Shakespeare, donde se muestran, los hilos argumentativos del poder como representación, y que podemos observar en filmes como *Trono de sangre* de Akira Kurosawa, *Scarface* de Brian De Palma, o la trilogía de *The Godfather* dirigida por Ford Coppola. Pero el poder no sólo es un ansia de dominio, de control, o de represión o anulación, es mantener un juego de gato que no se come al ratón y lo toma como juguete, de historias de posesiones, de autoconvicción de ser el elegido, tal como ocurre a Macbeth y a Michael Corleone. También el poder está marcado por la irracionalidad que empuja a los personajes a la satisfacción de sus ambiciones, y la necesidad de aferrarse desesperadamente a un instrumento que poco a poco se escapa de las manos, y que remite de manera inmediata a la tradicional imaginería del tirano. Pensamos que Borges no juega a este poder básico, sino que nos presenta el poder subterráneo, el laberíntico, el que no se ve, ni en sus posibilidades, ni en sus anulaciones, como explica Elias Canetti, el secreto

El secreto ocupa la misma médula del poder. El acto de acechar, por su naturaleza, es secreto. Uno se esconde o se mimetiza y no se da a conocer por movimiento alguno. Toda criatura en acecho desaparece, se emboza en el secreto como en otra piel y permanece largo tiempo a su abrigo. Una peculiar

concatenación de impaciencia y paciencia caracteriza a la criatura en este estado. Cuanto más permanece en él, tanto más intensa se hace la esperanza de lograr un éxito repentino. Pero para que al final se logre algo, la paciencia ha de crecer al infinito. Si se acaba un instante demasiado temprano, todo habrá sido en vano y, cargado con la decepción, habrá de comenzar de nuevo (Canetti, 1987: 286).

Podemos visualizar el poder como secreto en este segundo guión de Borges y Bioy Casares. Un secreto recorre este guión, y que sólo al final lo descubrimos.

El miedo, lo rastrero, los juegos de poder del heroico, chocan profundamente con la estética de la venganza. La venganza quizás sea uno de los temas que más se ha recogido en los guiones cinematográficos y como precisa Jordí Balló: “El argumento proviene íntegramente de la *Orestíada* de Esquilo (...) Ni el bien ni el mal, ni el Mesías ni el Demonio: el vengador tiene ambivalencia moral porque la sangre que derrama tiene su origen en una sangre más antigua. En el ciclo de la venganza el sentimiento de culpa siempre es relativo: todos los personajes tienen alguna razón de peso para haber perpetrado su crimen” (Balló, 2007: 90). Si nos atenemos a esta explicación, los protagonistas borgianos no buscan venganzas, sino que están en medio de ciclos de venganzas, Tanto Morales como Anselmi, son seres que están en medio de los ciclones de revanchas, ofensas, vindicaciones. En *El paraíso de los creyentes*, se cometen asesinatos y sus ejecutores logran mostrar las ambivalencias de la venganza mediante argumentos que justifican sus fines pero que son fácilmente reversibles, porque los mueve no es una racionalidad que podrá justificarse, sino secretos; mientras que pareciera que las pulsiones que hacen que Anselmi busque una justicia fueran resortes de venganzas, también sabemos

por este guión que más que venganzas por sangre, él busca retribuciones por favores, y sea quizás este modelo de argumento el que subyace en muchos de los guiones que representan la venganza. Quizás muchos de los protagonistas que son llevados por el mar de la venganza en el fondo son personaje como Anselmo: desconocedores de sus propios movimientos (como Mercedes de Rosa en cualquier recreación clásica del *Conde de Monte Cristo* o Evey en *V for Vendetta*), es decir, son llevados por un poder, un poder secreto, por un poder que esconde y mimetiza la justicia.

Al final del guión, cuando las torpezas por las ansias de poder y los desenmascaramientos de las venganzas son exhibidas, podemos enlazar todas las tensiones del guión en el mensaje críptico que es revelado por el personaje intempestivo: Brissac:

Brissac indica a Irene y a Anselmi que lo sigan. Salen por los patios y huyen por el jardín. El tiroteo ha cesado. Ven que la policía está entrando en la casa. Llegan a una puertita de hierro oculta detrás de una enorme mata de bambú.

BRISSAC. – El paraíso será de los belicosos, pero no es desagradable volver a la paz y a la tierra. (*Señala una calle.*)

ANSELMÍ (reflexivo).– Repita lo que dijo del paraíso.

BRISSAC. – Recordaba una frase que le oí a Morgan. Los musulmanes dicen que el paraíso está a la sombra de las espaldas; Morgan me contó que en el hampa de Alejandría, para designar a los sujetos cuya muerte estaba resuelta, se decía que estaban en el Paraíso de los Creyentes.

ANSELMÍ. – Ahora entiendo el mensaje que debí llevar a Abdumálík

Suena un disparo. (Borges, 1999: 296).

Brissac será no sólo aquel que revele los sentidos de la obra y los diversos movimientos, como si fuera un pequeño Mefistófeles que, en última instancia, salva a Anselmi señalándole las traiciones, sino que además es un personaje que siempre ha estado escondido. Aparece por ráfagas, nunca se presenta su historia en el guión; se le muestra como un histrión que hace una obra particular dentro de la casa de Morgan, quien dirige la muerte de Irma y logra salvar a Irene, aquel que coloca las piezas en el tablero de ajedrez y juega solo, teniendo la potestad de decir las últimas palabras en la obra. Es la representación del secreto como poder. Tonio de Brissac aparece en el guión de Borges como la metáfora del poder secreto que presenta Canetti, no la presencia del poder como forma de subyugar al otro, no la presencia del poder como vulgaridad o miedo, lo cual hace que los personajes de Larrain y Kubin se desvanezcan, sino el poder como secreto, como sombra, como Erinias en su transformación a Euménides, en fin, Brissac muestra el poder que no nos es evidente y que a la vez termina como relator del proceso de la mafia, de su intimidación, como si estuviera cerrando un diario, nos muestra la llave, nos muestra el poder como posibilidad y anulación en apenas algunas frases.

Happy End

Una de las maneras más fáciles de atacar una película es por el final. Una gran cantidad de espectadores, luego de ver una obra, cuestionan el final: ésta se presenta débil, inesperado, absurdo, perfecto. El final de una obra siempre se presenta como un gran reto para el autor. La escena final debe poseer una carga de veracidad que permita a los espectadores sentirse reconfortados por el relato. Muchas películas de acción, de tormento, de crímenes, de estéticas marginales, terminan con finales felices, lo que parece una

contradicción de principio. ¿Pero es así?, ¿sólo los finales felices deben estar inscritos en modelos de racionalidad, de burguesía, de clase dominante?

El final feliz del cuento de hadas, del mito y de la divina comedia del alma deben leerse no como una contradicción, sino como la trascendencia de la tragedia universal del hombre. El mundo objetivo sigue siendo lo que era, pero como el énfasis ha cambiado dentro del sujeto, se nos muestra transformado. Donde antes contendían la vida y la muerte se manifiesta ahora un ser perdurable, tan indiferente a los accidentes del tiempo como el agua que hierve en un recipiente lo es al destino de una burbuja, o como lo es el cosmos a la aparición y desaparición de una galaxia de estrellas. La tragedia es el rompimiento de las formas y de nuestra unión con ellas; la comedia es el júbilo bárbaro, descuidado e inagotable de la vida invencible. Así las dos son términos de un solo tema mitológico y de la experiencia que las incluye y en la cual se unen: el camino hacia abajo y el camino hacia arriba (*káthodos* y *ánodos*) que juntos constituyen la totalidad de la revelación que es la vida y que el individuo debe conocer y amar si ha de sufrir la purgación (*kátharsis-purgatorio*) del contagio del pecado (desobediencia a la voluntad divina) y de la muerte (identificación con la forma mortal) (Campbell, 1986: 34).

Descubrimos en esta cita de Joseph Campbell una dimensión de los finales felices que en principio insinúa Borges en los prólogos a ambos guiones:

Los dos filmes que integran este volumen aceptan o quisieron aceptar las diversas convenciones del cinematógrafo. No nos atrajo escribirlos un propósito de innovación: abordar un género e innovar en él nos ha parecido excesiva temeridad. El lector de estas páginas

hallará, previsiblemente, el *boy meets girl* y el *happy ending* o, como ya se dijo en la epístola al “magnífico y victorioso señor Cangrande Della Scala” el *tragicum principium et comicum finem*, las peripecias arriesgadas y el feliz desenlace. Es muy posible que tales convenciones sean deleznable; en cuanto a nosotros, hemos observado que los films que recordamos con más emoción —los de Sternberg, los de Lubitsh— lo respetan sin mayor desventajas. (Borges, 1999: 199).

La argumentación de los finales felices¹² presentada por Borges obviamente no tiene un fin pedagógico, y menos cómo develar técnicas que presentan los fines propios de su elucubrar narrativo. Si bien nos presenta “bucles” de tragedia o tragedias en sus dos guiones, los finales: Morales con Elena, y Anselmi con Irene, nos muestran su visión de *Happy End*, un “final feliz” que si bien aparece como una observación “menor” en el prólogo, sin contenido de malicia, no parece ser coherente con el tema de retos, venganzas y traiciones que ornamenta las guías de narrativas. Pero bien aclara Borges que no quiere ser innovador en una lógica de hechos humanos que exigen un final feliz, y esta lógica se vincula con el hecho de que Campbell trata de mostrar que estos finales felices tienen una lógica, no propia de la comedia ni tampoco de la tragedia metafísica, no propia de las clases dominantes, cultas o burguesas, sino de un pensamiento de trascendencia frente a la tragedia de lo cotidiano.

12 No necesariamente consideramos los filmes de Sternberg y Lubitsh con finales felices. En el primero con respecto a la película *Morocco*, Borges dice: “Marruecos se deja ver con simpatía, pero no con el goce intelectual que causa la visión (y la revisión) de obras anteriores de Sternberg. No con el justo goce intelectual que produce *La batida* (*The drag net*), la heroica” (Cozarinsky, 1974, 29). Borges busca el placer intelectual, pero no habla del final, no feliz de Marlene Dietrich siguiendo por el desierto a Gary Cooper, ni en *Der Blaue Engel*, con el profesor Rath siendo humillado por Lola Lola; en cuanto a Lubitsh, pareciera que siempre se le ha apreciado más como un director de comedias con finales “necesariamente” propios de comedia como en : *To be or no to be*, *That Lady in ermine*, e incluso directores como Billy Wilder dirán que fue un director de comedia a emular. ¿puede plantearse un final no feliz o no absurdo en la comedia?

La ingenuidad del final feliz posee una lógica de intrascendencia, los protagonistas, los espectadores, los lectores, entran en una especie de *epojé*, concepto que para los helénicos escépticos implicaba ya una actitud razonable que debemos tener respecto del conocimiento, con el saber, con lo que pasará, y que pensadores como Sexto Empírico definían como: ese estado de reposo mental por el cual ni afirmamos ni negamos. Porque cuando afirmamos algo estamos suponiendo que es verdad lo que decimos; pero también cuando negamos algo implica que algo es verdadero, en este caso un juicio negativo, en última instancia juzgar desde una posición de privilegio, y por supuesto las clases dominantes juzgarán desde sus actitudes de poder, pero también las clases marginales desde sus privilegios vivenciales. Por ello, si consideramos que nada se puede conocer –parte de las búsquedas del héroe, parte de los sentimientos que se desarrollan en un filme–, y que parte de la tragedia es mostrar ese desconocimiento, el ver un final feliz, si bien apunta a un juicio de felicidad, en el fondo no lo podemos conocer *per se*.

Estos elementos complejos y confusos de finales que se muestran como felices, parecieran en el fondo una táctica para suspender los juicios –no importa la clase social que los pueda ejecutar–. No sucede lo mismo cuando el guionista dejara abierta la escena –como en el final de *City Lights* dirigida por Chaplin, cuando la chica ciega reconoce al vagabundo que la ayudó y en ese momento descubre la realidad, pero luego de las sonrisas de él y la estupefacción de ella, se cierra el filme, dejando al espectador dudas sobre el final, creando juicios, preservando la tragedia, no hay besos, no hay un *happy end*–, ya que dejar la escena abierta es permitir el juicio del espectador, sólo la música continúa.

El final feliz permite la suspensión de juicios, el cese de la trascendencia de las tragedias que viven Morales, Helena, Anselmi

e Irene, a su alrededor se mueven figuras fantasmales y todo queda resguardado, seguro, el espectador no se pregunta más allá, no hay respuesta, pero tampoco sensación de desconocimiento. De ahí que si bien Borges y Bioy Caseres jugaron con los *boy meets girl*, también abren las posibilidades de trascender lo cotidiano, y a la vez y contundentemente muestran el fin que consideramos principal, mostrar juegos estéticos que constantemente se desplazan entre lo “marginal” y lo “dominante”, entre la racionalidad íntima y la racionalidad esquemática y moderna, entre lo emocional y heroico y las certezas y los procedimientos, y cómo en el fondo ciertos elementos arquetipales nos unen y nos mantienen, cubriendo eficientemente nuestras certezas y juicios de verdad y poder de clasificación estética, básicamente a través de un “poder secreto”.

Referencias

- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Borges, J.L. (1989). *Obras completas*. (IV Tomos). Barcelona: Emecé Editores.
- Borges, J.L. (1999). *Obras completas en colaboración*. Barcelona: Emecé Editores.
- Borges, J.L. (2000). *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Calsamiglia, H. y Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona, España: Ariel
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Editorial Tecnos.

Campbell, J. (1986). *El héroe de las mil caras*. México: F.C.E.

Castillo, E. (Reportero). (2004, Mayo 10). *El Informador*. [Noticiero de TV]. Caracas: Venevisión.

Cozarinsky, E. (1974). *Borges y el cine*. Buenos Aires: Editorial Sur

Flores, J. (Reportera). (2004, junio 14). *El Observador*. [Noticiero de TV]. Caracas: RCTV.

Hernández, U. (Reportero). (2004, febrero 22). *El Observador*. [Noticiero de TV]. Caracas: RCTV.

Izarra, A. (2002, mayo 23). Interpelación: Andrés Izarra. Comisión política que investiga los hechos ocurridos los días 11,12,13 y 14 de abril de 2002. [Consulta en línea] Disponible: <http://www.wlnacional.com/referencia/documentos/doc/interpelacionesDOC/andresizarradoc.doc>[Consulta: 2005, diciembre 31.

Jaspers, K. (1967). *Nietzsche*. Buenos Aires: Suramericana Editorial.

Jiménez, Y. (reportera). (2004, mayo 10). *El Observador*. [Noticiero de TV]. Caracas: RCTV

Maffesoli, M. (2005). *La tajada del Diablo*. México: Siglo XXI Editores.

Marina, J. A. (2001). *Diccionario de los sentimientos*. Barcelona: Editorial Anagrama..

Mircea, E. (1996) *Lo sagrado y lo profano*. Colombia: Editorial Labor.

Rimite, M. (reportera). (2004, agosto 4). *El Noticiero*. [Noticiero de TV]. Caracas: TELEVEN

MADRID EL 11 DE MARZO DE 2004

**Rita Jáimez Esteves
(UPEL-IVILLAB-IPC)
ritamje@gmail.com**

Resumen

Este trabajo se planteó como objetivo general estudiar los mecanismos lingüísticos usados por los políticos más importantes de España para explicar la activación de artefactos explosivos en Madrid, el once de marzo de 2004. Esto significa que el *corpus* está constituido por los discursos (Anexo) de José María Aznar, presidente del gobierno español de aquel entonces, y las principales figuras a sucederle en el poder: Mariano Rajoy, su legatario político, y José Luis Rodríguez Zapatero, el candidato de la oposición. Para desarrollar el análisis se siguió, esencialmente, el modelo de Análisis Crítico del Discurso propuesto por Chilton y Schäffner (2000). Los resultados señalan que los tres discursos son bastante similares, incluso, en ocasiones, aparecen las mismas categorías (v.g. tono oracular y presentación positiva). La diferencia, prácticamente, estuvo restringida al rol de los actores políticos: presidente vs. candidato.

Palabras clave: discursos de Aznar, Rajoy y Zapatero, Madrid, once de marzo, Análisis Crítico del Discurso.

Recepción: 17-11-2008 Evaluación: 05-02-2009 Recepción
de la versión definitiva: 19-02-2009

MADRID ON THE 11 OF MARCH, 2004

Abstract

The general aim of this work was to analyze the linguistic mechanisms employed by the most important politicians of Spain in order to account for the activation of explosive artifacts in Madrid on March 11th, 2004. This means that the corpus of analysis is constituted by

the speeches (appendixed) of José María Aznar, president of the Spanish government at that moment, and the main figures that might succeed him: Mariano Rajoy, his political legate, and José Luis Rodríguez Zapatero, the opposition candidate. In order to develop the analysis the model of Critical Discourse Analysis proposed by Chilton y Schäffner (2000) was followed. The results indicate that the three speeches are quite similar. Sometimes, even the same categories are found (oracular tone and positive presentation). The difference was basically restricted to the role of the political actors: president vs. candidate.

Key words: Speeches of Aznar, Rajoy and Zapatero, Madrid, march 11th, Critical discourse analysis.

MADRID LE 11 MARS 2004

Résumé

Le but général de ce travail a été d'étudier les mécanismes linguistiques employés par les politiciens les plus importants d'Espagne pour expliquer l'activation d'appareils explosifs à Madrid, le onze mars 2004. Cela signifie que le corpus est constitué des discours (Annexe) de José María Aznar, président du gouvernement espagnol à l'époque, et des principales figures à lui succéder au pouvoir : Mariano Rajoy, son légataire politique, et José Luis Rodríguez Zapatero, le candidat de l'opposition. Pour développer l'analyse, on s'est essentiellement appuyé sur le modèle d'Analyse Critique du Discours proposé par Chilton y Schäffner (2000). Les résultats montrent que les trois discours sont très similaires, même, parfois, on y trouve les mêmes catégories (v.g. ton oraculaire et présentation positive). La différence était pratiquement restreinte par le rôle des acteurs politiques : président vs candidat.

Mots clés: Discours d'Aznar, Rajoy et Zapatero, Madrid, onze mars, Analyse Critique du Discours.

MADRID L'11 MARZO 2004

Riassunto

Quest'articolo vuole avere come scopo generale lo studio dei meccanismi linguistici usati dai politici spagnoli più importanti, per spiegare l'attivazione di dispositivi esplosivi a Madrid, l'undici marzo 2004. Questo significa che il corpus è costituito dai discorsi (allegati) di José María Aznar, capo del governo spagnolo a quell'epoca e dei principali personaggi che lo avrebbero successo sul potere: Mariano Rajoy, il suo erede politico e José Luis Rodríguez Zapatero, il candidato dell'opposizione. Per sviluppare l'analisi si è eseguito, fondamentalmente, il modello dell'Analisi Critica del Discorso proposto da Chilton e Schaffner (2000). I risultati segnalano che i tre discorsi sono abbastanza simili, incluso in qualche occasione appaiono le stesse categorie (ad es. tono oracolare e presentazione positiva). La differenza, in pratica, è stata ristretta al ruolo degli attori politici: Presidente vs. Candidato.

Parole chiavi: Discorsi di Aznar, di Rajoy e di Zapatero. Madrid, 11 marzo. Analisi Critica del Discorso.

MADRID A 11 DE MARÇO DE 2004

Resumo

Este trabalho propôs-se como objectivo geral estudar os mecanismos linguísticos usados pelos políticos mais importantes de Espanha para explicar a activação dos artefactos explosivos em Madrid, no dia onze de Março de 2004. Isto significa que o corpus é constituído pelos discursos (Anexo) de José María Aznar, presidente do governo espanhol naquela altura, e das principais figuras a suceder-lhe no poder: Mariano Rajoy, seu legatário político, e José Luís Rodríguez Zapatero, o candidato pela oposição. Para desenvolver a análise seguiu-se, essencialmente, o modelo da Análise Crítica do Discurso, de Chilton e Schäffner (2000). Os resultados assinalam que os três discursos são muito similares; inclusivamente, em ocasiões, aparecem as mesmas categorias

(v.g. tom oracular e apresentação positiva). A diferença restringiu-se praticamente ao papel dos actores políticos: presidente vs. candidato.

Palavras-chave: discursos de Aznar, Rajoy e Zapatero, Madrid, onze de Março, Análise Crítica do Discurso.

MADRID EL 11 DE MARZO DE 2004

Rita Jáimez Esteves

1.- Introducción

El 11 de marzo de 2004 fue despertada la ciudad de Madrid con una serie de estruendos. En los primeros momentos reinaron la confusión, la imprecisión en la interpretación de los hechos, los datos inexactos, la información sesgada, muchos temores y gran incertidumbre. En los primeros momentos, únicamente se sabía que varios trenes madrileños, que se desplazaban en hora punta, habían hecho explosión. Y muchas preguntas como las siguientes estaban sin respuestas: ¿cuántos conocidos iban en los trenes?, ¿quién era el responsable?, ¿cómo lo había logrado?, ¿cuántos trenes más terminarían estallando?, ¿qué secuelas políticas tendría esta acción? A medida que corrían las horas, el escenario, dolorosamente impactante para una buena parte de la humanidad, se fue aclarando. En el transcurso de cuatro minutos, entre las 07:36 y las 04:40 en la capital de España, cuatro trenes habían explotado. El número oficial de personas fallecidas fue de ciento noventa y uno (191), y dos mil cincuenta y siete (2.057) fue la cifra total de personas que resultaron físicamente lastimadas.

Sin embargo, antes de que se conocieran los números oficiales, aún en medio del caos, como es lógico, las principales figuras públicas ibéricas hicieron su aparición en distintos medios de comunicación, por ejemplo, tomaron la palabra el rey Juan Carlos I, José María Aznar, Mariano Rajoy, José Luis Rodríguez Zapatero y Gaspar Llamazares, entre muchos otros. En este escenario, eran perentorias estas intervenciones, puesto que debía tranquilizarse al país, había que controlar el pánico, había que cuidar la salud de unos

40 millones de españoles. Pero las intervenciones de tres políticos –José María Aznar, Mariano Rajoy, José Luis Rodríguez Zapatero– eran de fundamental importancia, debido a que tres días más tarde se llevarían a cabo las elecciones generales en España. Para ese momento, Aznar era el presidente del gobierno, gobernaba por el Partido Popular (PP); Rajoy, también del PP, era el principal candidato a sucederle, de acuerdo con las encuestas; y Rodríguez Zapatero era el candidato del Partido Socialista Obrero Español, principal partido opositor y hasta ese día, segundo en las encuestas. En este trabajo, se pretende determinar qué dijeron realmente estos tres políticos en sus discursos, mediante cuáles estrategias discursivas y con qué objetivos. En efecto, esta investigación se plantea como objetivo esencial *identificar los mecanismos lingüísticos presentes en las declaraciones de Aznar, Rajoy y Rodríguez Zapatero ante los sucesos acaecidos en Madrid en la mañana del 11 de marzo de 2004*. Se quieren responder preguntas como estas: ¿Cuál era el principal interés de Aznar, Rodríguez Zapatero y Rajoy? ¿A cuáles compromisos atendieron fundamentalmente estos tres políticos? ¿Qué dijeron realmente ese día? ¿Cuál era el efecto que debían causar sus intervenciones? Este ejercicio se llevará a cabo para concretar otro objetivo ulterior: *revelar la función que debía cumplir cada una de estas intervenciones*.

¿Porqué es interesante realizar un trabajo de esta naturaleza? ¿Por qué interesa saber qué había detrás de los discursos de las principales figuras políticas ibéricas de ese entonces? Dos motivos esenciales se pueden exponer aquí. En primer lugar, porque el Análisis Crítico del Discurso (ACD) asegura que no hay discursos neutros, que siempre sus hacedores buscan beneficios para sí y para su grupo; y en segundo lugar, porque el ACD demanda que la gente común conozca los mecanismos que emplean los poderosos

con la esperanza de que este conocimiento le sirva para defenderse de las agresiones subrepticias (Martín-Rojo, 2003).

Para alcanzar ambos objetivos, este estudio se ha organizado en cinco apartados: en el primero, que se acaba de concluir, se establecieron sus objetivos; en el tercero se atiende la metodología; en el cuarto se realiza el análisis; en el quinto se exponen las conclusiones, y en el segundo, que se desarrollará a continuación, se presentan algunos lineamientos teóricos básicos referidos al ACD.

2. Marco teórico

El holandés Teun A. van Dijk publicó en 1978 una obra titulada *Tekstwetenschap. Een Interdisciplinaire Inleiding*.¹ En ella sugirió, cuando explicaba la superestructura de una noticia que había aparecido en el periódico español denominado *El País*, sobre un atentado en Beirut, la posibilidad de un nuevo tipo de análisis al hecho lingüístico. Por ejemplo, sugería la presencia en este tipo de artículos de un rasgo que llamó “retórica de la factibilidad.” Diez años más tarde sus ideas estaban más claras, y en *New as Discourse* (1988) planteaba ya abiertamente cómo el discurso se transforma en instrumento de poder, idea que comporta que los discursos se constituyen en estrategias discursivas que facilitan la reproducción de ideologías. Tiempo después, en enero de 1991, se realizó un simposio en Ámsterdam al que asistieron figuras de la talla de Teun Adriano van Dijk, Norman Fairclough, Theo van Leeuwen, Ruth Wodak y Gunther Kress. Después de varias jornadas de trabajo, los asistentes al evento reconocieron el nacimiento oficial del Análisis Crítico del Discurso (ACD). A partir de este invierno, el ACD tiene como objetivo “analizar, ya sean opacas o transparentes, las relaciones de dominación, discriminación, poder y control, tal

¹ Título holandés traducido al español por Paidós como *La ciencia del texto* (1983)

como se manifiestan a través del lenguaje” (Wodak, 2003.p.19). Dicho de otro modo, el ACD pretende examinar, de manera crítica, los recursos lingüísticos que emplea la clase privilegiada en sus acciones lingüísticas. De aquí en adelante, se consolidó una rama de los estudios del lenguaje, cuya perspectiva demandaba abiertamente la necesidad de la transdisciplinariedad.

Esta visión no estudia las categorías lingüísticas *per se*, sino que las analiza con el objeto de determinar el objetivo que cumplen dentro del discurso, esto es: para qué fueron usadas por su autor, con qué intención, qué beneficio obtiene su hacedor (actor social) con sus palabras (acto social). Se está diciendo con esto que el ACD se encarga de identificar los adjetivos, los verbos, las preguntas, las aserciones o las órdenes que aparecen en un discurso no para decir cuáles fueron empleados y cuántas veces, sino para determinar qué esperaba obtener el autor del discurso cuando las incluyó en su texto. En este sentido, estas categorías gramaticales (y funcionales) se transforman en categorías discursivas. Interpreta, este tipo de análisis, que las unidades gramaticales en el discurso, de alguna manera, se transforman en un arma ideológica. Y es que trata de descubrir las intenciones ocultas de sus autores y los *mecanismos lingüísticos* sobre los cuales las ocultan para hacérselas saber al ciudadano común. Vale subrayar que esta explicación ahora requiere de informaciones que deben obtenerse del escenario sociopolítico y cultural en el que se produjo la acción lingüística.

Entre los muchos trabajos que han permitido afianzar esta nueva manera de abordar el lenguaje cabe mencionar a Martín-Rojo, Pardo y Whittaker (1998), van Dijk (2000), Wodak (2003) e Iñiguez Rueda (2003). Estos tres trabajos recogen una serie de investigaciones en las que se exponen principios y metodologías (o

viceversa) del ACD. Las obras citadas indican que hay diferentes formas de estudiar el discurso. Por ejemplo, en la escuela francesa destaca el interés por las intervenciones de carácter *marxists*; los enfoques alemanes rastrean fundamentalmente el pasado fascista; la corriente angloparlante, a menudo, se dedica a relacionar la forma lingüística con la actividad social y cognitiva, y aborda temas que van desde el racismo, la inmigración, la integración intercultural; las fórmulas de cortesía e, incluso, las nuevas formas de imperialismo. España suele enfocarse en los problemas de inmigración e integración. América, que se fundamenta esencialmente en el modelo vandijkeano, se ha ocupado de los discursos de sus políticos. La perspectiva que utilizaremos en esta investigación corresponde a la publicada por Paul Chilton y Christina Schäffner (2000), pero la explicación de este método se hará en el párrafo siguiente, que incumbe a la metodología.

3. Metodología

La metodología se estructuró en torno al *corpus*, los tres discursos en cuestión, y al método de ACD que les fue aplicado, al procedimiento seguido y a la presentación de la información, como se podrá advertir seguidamente:

3.1. *Corpus*²: Ante los hechos acaecidos en la mañana del 11 de marzo en la capital española, (i) José María Aznar compareció ante la prensa y leyó un texto, que alcanzó dos cuartillas. Lo secundó: (i) Mariano Rajoy. Su texto se desarrolló en media cuartilla. Y poco más tarde, se manifestó (iii) Rodríguez Zapatero. Su intervención tuvo la extensión de una cuartilla.

3.2. *La metodología aplicada para llevar a cabo el análisis* fue el

2 Los tres textos constituyen el anexo de este estudio.

modelo presentado por Paul Chilton y Christina Schäffner (2000) en *El discurso como interacción social*. Los autores aseguran que hay dos grandes argumentos que se usan regularmente para justificar este tipo de análisis: por un lado, sostienen que el discurso político como cualquier actividad humana es susceptible de ser estudiado. En este caso, su móvil sería el aprendizaje de la cognición humana. Y por otro, creen que es un deber hacerlo. El motivo que los impulsa a esta tarea es que muchas personas, especialistas y no especialistas, sospechan que los políticos se mantienen en el escenario mediante sus discursos, los cuales se caracterizan por ser “persuasivos” o “manipuladores”.

De acuerdo con Chilton y Schäffner, los discursos políticos pueden tener cuatro funciones estratégicas: i) *coerción*, porque los políticos aprueban leyes, órdenes, decretos para controlar acciones, que muy bien pueden ser verbales. Asimismo, pueden decidir los temas y el orden en que se tratarán. ii) *Resistencia, oposición y protesta*, quienes no están en el poder, en ocasiones, recurren a las mismas estratagemas de los poderosos, pero también pueden acudir a otros tipos de texto (*graffiti, panfletos, afiches*, etc.). iii) *Encubrimiento*, quien posee el poder decide la información que puede circular libremente y la que tiene censura; omite información, recurre al eufemismo, etc. Y iv) *Legitimación y deslegitimación*, quizás en el pasado, debido a los tipos de instituciones, los gobernantes podían actuar, sin constricción, a la fuerza; pero hoy las circunstancias políticas internacionales son diferentes, por lo tanto, cuando actúan o ejecutan una acción perturbadora de algún tipo de orden, deben recurrir a estrategias que la legitiman³. Según Chilton y Schäffner las estrategias preferidas por los políticos son:

³ Para George Bush, atacar a Irak debió convencer a muchas naciones de la existencia -posteriormente, nunca comprobada- de peligrosas bombas en este país, cuyo efecto podría ser nocivo para gran parte del Planeta.

“argumentos sobre los deseos de los votantes, la proyección de un liderazgo carismático, el alarde sobre los propios logros, y la autopresentación positiva” (p.306).

El modelo en cuestión se fundamenta en tres aspectos lingüísticos, el *pragmático*, el *semántico* y el *sintáctico*, pero no los considera en sí mismos, sino con el objeto de descubrir los significados sociocognitivos que producen. De esta manera, con el nivel pragmático se busca establecer la naturaleza de la relación que se consigue entre hablantes y oyentes. Se llega a esta mediante la identificación de los tipos de actos de habla que predominan en el discurso político: “*representativos* (proposiciones verdaderas), *directivos* (órdenes, pedidos), *comisivos* (promesas amenazas), *expresivos* (elogios, acusaciones de culpabilidad), *declarativos* (proclamar una constitución, anunciar una elección, declarar la guerra)” (p.310). En el nivel semántico, se estudia el significado y el contenido del léxico. Deben responderse preguntas como: ¿qué valor posee el léxico? Se estudia la relación palabra ↔ mundo, en este caso, palabra ↔ experiencia trágica. El último nivel, el nivel sintáctico, trata de la estructuración de los sintagmas oracionales. Debe responderse preguntas como ¿quiénes ejecutan las acciones?, ¿qué tipo de acciones?

3.3. *Procedimientos*: primero, se localizaron los textos en la Internet; luego se identificaron los recursos lingüísticos recurrentes presentes en cada discurso, y se estudiaron para su explicación. Seguidamente, se estableció la función de cada intervención.

3.4. *Presentación de la información*. En función de los intereses de este trabajo, y sobre la base de las categorías encontradas, en ocasiones, se manejará la pragmática y la sintaxis simultáneamente, es decir, como interfaz. El orden en que aparecerán las citas extraídas de cada uno de los discursos, siempre que sea pertinente para la

redacción de artículo, será el siguiente: Aznar, Rajoy y Zapatero. Cabe subrayar que es el mismo orden en que fueron emitidos aquel 11 de marzo. Por otro lado, debe reseñarse que, en búsqueda de la claridad de este ensayo, se utilizó una nomenclatura *ad hoc*. En este sentido, el uso de corchetes [...] significa que los fragmentos citados pertenecen a párrafos contiguos. Por su parte, el empleo de paréntesis (...) refiere la omisión de segmentos que integran un párrafo. Realizadas estas aclaratorias se pasará inmediatamente al apartado del análisis.

4. Resultados del análisis

En concordancia con los objetivos postulados en este estudio, a continuación se realizará el ACD a las comunicaciones emitidas por las principales figuras políticas españolas a raíz de los hechos violentos suscitados en Madrid, el 11 de marzo de 2004. Como ya se acordó en la metodología, se iniciará con las categorías correspondientes a nivel pragmático, se seguirá con el semántico y se concluirá con el sintáctico.

Nivel pragmático y sintáctico: el nivel pragmático estudiará el *lenguaje como acción*, es decir, atenderá la oportunidad de hacer cosas con las palabras. En este sentido, se dirá que normalmente el político pretende ocultar o mitigar sus verdaderas intenciones (*perpetuarse en el poder*), con regularidad, resalta o hace explícitos ciertos propósitos, haciéndole a la audiencia explícitos actos como *elogios, pedidos, solidaridad, competitividad, eficiencia*, con el propósito de conseguir lo que más le interesa: votos. Es oportuno recordar que los políticos tienen su espacio garantizado en el ámbito público. Tienen la posibilidad de acudir a diferentes medios de expresión, fundamentalmente cuando están próximas las citas

electorales. Entre los diferentes actos de habla que se consiguieron en estos tres documentos se destacarán:

a. *Oracular*: el político se presenta como un ser sabio que ha mirado el futuro y lo tiene asegurado, con frecuencia es portador de buenas noticias. Por ejemplo, Aznar asegura en (1) que

1. Les derrotaremos. No tenga nadie ninguna duda. Lograremos acabar con la banda terrorista con la fuerza del Estado de Derecho y con la unidad de todos los españoles. Acabaremos con ellos con leyes fuertes, con unas Fuerzas de Seguridad y con unos Tribunales de Justicia firmemente respaldados y decididamente resueltos a aplicar la Ley. [...] Los criminales que hoy han causado tantos muertos serán detenidos, serán juzgados y condenados por tribunales que sólo están sometidos al imperio de la Ley. Cumplirán íntegramente sus condenas y no tendrán otro horizonte que el de ver amanecer todos los días entre los muros de prisión.

Así pues, al decir de Aznar todas aquellas personas que estuvieron involucradas con la activación de las bombas serán perseguidas, apresadas, juzgadas y castigadas. De esta cita también hay que destacar que el vaticinio se inicia con *les derrotaremos*, en virtud de esto, puede deducirse que los heridos de hoy, serán los triunfadores de mañana. Y refuerza de manera explícita y categórica: “no quepa la menor duda”. No hay quien escape a su designio. Además el triunfo no pertenecerá a una persona ni a una institución legal o policíaca. El triunfo no será individualizado, será de toda la ciudadanía española. Esto lo logra mediante la desinencia verbal: *derrotaremos*, *lograremos*, *acabaremos*, y con un enunciado más complejo: “con la unidad de todos los españoles.” Mientras que

Rajoy también se apoya en este recurso (2), incluso concluye con este:

2. Están desafiando a todos los españoles; y los españoles no vamos a ceder. No van a doblegarnos. No van a conseguir nada. No van a quedar sin castigo. Puedo asegurarles que España acabará con esta lacra asesina del terrorismo.

Pero el tono de Rajoy es más emotivo. Aznar desarrolla su acción oracular mediante el proceso: *perseguir, atrapar, juzgar y castigar*. Por su parte, Rajoy desarrolla un zigzag en el que conecta dos factores: acciones e involucrados. Además de mitigar la responsabilidad del gobierno español: el reto es de toda España, no es exclusivo del gobierno: “están desafiando a todos los españoles”. E inmediatamente, se presenta como un español más, no como un representante del gobierno, aunque en ese momento era el Secretario General del partido de Gobierno (Partido Popular): “y los españoles no vamos a ceder. No van a doblegarnos”. Por otro lado, le asegura al pueblo español que los responsables “no van a conseguir nada.” Aquí es oportuno preguntarse y brindarle la oportunidad a los afectados directa o indirectamente de responder ¿qué es no conseguir nada? Después de todo, hubo cerca de dos centenares de personas fallecidas. Definitivamente, Rajoy pretendía mitigar el éxito que había tenido la institución que organizó la acción. No debe extrañar, en consecuencia, que Rajoy concluya este acto de habla con un rotundo tono positivo oracular: “Puedo asegurarles que España acabará con esta lacra asesina del terrorismo.”

Al tanto que las figuras del Partido Popular decían esto, Rodríguez Zapatero también hacía su mejor intento, acudiendo a la misma estrategia, como se verá en (3):

3. Les quiero transmitir mi firmeza y determinación para acabar con el terrorismo. Vamos a acabar con los terroristas. Los asesinos deben perder toda esperanza, deben saber que jamás conseguirán sus fines y que nunca lograrán escapar a la Justicia.
[...]
4. Desde mi responsabilidad, quiero expresar mi más firme compromiso con España y con la unidad de sus ciudadanos. Pondremos fin a tanto terror y a tanta ignominia.

Por cierto, que de los tres políticos es quien más usa el recurso, lo hace en la mitad de su discurso (3) y lo retoma al final, exactamente, (4) es su último párrafo. Rodríguez Zapatero, el principal candidato opositor, de quien –insistimos– aseguraban las encuestas no tenía ninguna oportunidad de conseguir el triunfo, se presenta ante la nación española en (3) reconociendo que está fuera de acción, que tiene deseos de derrotar el terrorismo y que también tiene disposición y competencia para hacerlo, lo que deja entrever que hasta ahora no lo ha hecho porque escapa a su círculo de acción, en realidad no es su responsabilidad directa, no gobierna: “Les quiero transmitir mi firmeza y determinación para acabar con el terrorismo.” Seguidamente añade: “Vamos a acabar con los terroristas. Los asesinos deben perder toda esperanza, deben saber que jamás conseguirán sus fines y que nunca lograrán escapar a la Justicia”. En esta suma de oraciones, conjuga lo que ya han dicho Aznar y Rajoy, además desde el punto de vista formal su estructura guarda mucha semejanza con la de Rajoy. Apréciense lo dicho: mientras Aznar utilizó el futuro sintético: *acabaremos*, el representante del PSOE emplea el futuro perifrástico: *vamos a acabar*. La persona y el número son lo mismo: primera persona del plural. Por su parte, tanto Rajoy como Rodríguez Zapatero sostienen que los autores no conseguirán nada y que pronto

estarán en manos de la justicia. Posteriormente, en (4), Rodríguez Zapatero habla de su responsabilidad, responsabilidad que efectivamente no tiene, recuérdese nuevamente que para ese momento no es más que un candidato presidencial sin ninguna posibilidad para acceder a la presidencia. No obstante, se atreve a aludir su responsabilidad y a emitir en claro tono positivo oracular: “Pondremos fin a tanto terror y a tanta ignominia”. Como se pudo apreciar los tres candidatos asumen el rol político oracular, con esto el político transmite seguridad, intenta mantener o recuperar la confianza del ciudadano común, después de todo, con él como representante volverá la paz, él será el guardián eficiente y eficaz del país, el padre que protege a sus hijos. En adelante, todo el pueblo español, unido podrá vivir en paz y confiado. Por otro lado, tampoco hay espacio para el titubeo.

b. *Imposibilitar las críticas del titubeo*: el político que pretende alcanzar el éxito debe ser un líder nato, debe estar preparado para la emergencia y para resolver sobre la marcha. No hay espacio para el titubeo, para la vacilación, dudar es perder; el espacio todo debe ocuparlo la capacidad de solución, resolver los problemas en el menor tiempo posible y con las menores erogaciones.

Aznar quiere que los afectados “sepan que en estas horas de dolor y de *firmeza (subrayado nuestro)* democrática el Gobierno de la Nación está con todos ellos, como lo está la inmensa mayoría de los españoles”. Es decir, hay seguridad en el gobierno, sabe para dónde va y con cuáles herramientas lo hará. Además enumera agradecimientos. Aquí cabe otra pregunta ¿cuándo se agradece? Regularmente, se agradece cuando otra persona ha resuelto algo por nosotros o ha dedicado un esfuerzo sin que lograrlo implique alguna ganancia para ella. Lo cierto del caso es que el acto de agradecer está asociado a satisfacción por actividades realizadas

y es un verbo con carga positiva. Y el presidente Aznar agradece a varias instituciones como se aprecia en (5) y (6):

5. En nombre del Gobierno quiero expresar mi más profunda gratitud a todas esas personas.
6. Igualmente quiero agradecer su trabajo abnegado a los miembros de los Servicios de Emergencias Sanitarias, del Cuerpo de Bomberos, de la Policía Municipal y Fuerzas y Cuerpos de Seguridad, así como a las autoridades judiciales, locales, autonómicas y del Gobierno, por su eficacia y por su sentido de la responsabilidad y del deber.

En la cita siguiente (7), ya deja de agradecer para comenzar a informar sobre las decisiones que ha tomado, como es lógico, debido a su rol en el gobierno español, lo hace a través de actos directivos:

7. El Gobierno de la Nación ha tomado todas las medidas a su alcance para garantizar la seguridad de los ciudadanos y para restablecer los servicios públicos afectados.

Pero Aznar también anula la posibilidad de titubeos mediante oraciones en voz activa como en los siguientes ejemplos: *he informado, he hablado, he recibido, he agradecido, y hoy quiero expresar*. Ahora bien, se entiende que Aznar está obligado a actuar de esta manera, no en balde es la máxima autoridad española en esa época, pero apréciase la actitud de los dos candidatos que compiten por sucederle:

Rajoy sostiene en (8) que el momento es difícil, doloroso; sin embargo, hay que actuar, los sentimientos deben ser controlados, lo importante es superar la situación: “Ahora bien, quiero decirles que son horas de horror y de rabia, pero también de serenidad, de

firmeza y de determinación.” Recuérdese que los términos *firmeza* y *determinación* son antónimos de *duda* y *titubeo*, así que Rajoy también recurre a la estrategia en cuestión.

8. Por eso, el Partido Popular ha decidido suspender su campaña electoral. Ahora bien, quiero decirles que son horas de horror y de rabia, pero también de serenidad, de firmeza y de determinación.

Por su parte, Rodríguez Zapatero también lo intenta. Obsérvese arriba como se inicia la cita (3): “Les quiero transmitir mi firmeza y determinación”, pero es mucho más audaz que los dos anteriores, no sólo emplea la consabida terminología (firmeza y determinación), sino que quiere transmitirla, es decir, que la posee en verdad, de hecho añade el pronombre posesivo (mi firmeza y determinación), su gran capacidad, su magnánima personalidad tiene firmeza y determinación para sí y para el resto de la comunidad ibérica, después de todo nadie puede transmitir ni dar lo que no tiene. Finalmente, nótese que Aznar también usa la misma palabra en (1).

Por otro lado, cabe señalar que Rodríguez Zapatero al igual que Aznar, recurre a la voz activa: *quiero dirigirme, sé que el dolor, quiero transmitirles, deseo que sepan, me dirijo también*. No obstante, en ambos usos se han encontrado diferencias: mientras Aznar habla de actos, en cierto modo, *directivos*: peticiones, órdenes; Rodríguez Zapatero, que los emplea en mayor proporción, no ejecuta este tipo de actos, solo construye actos en los que expresa sus emociones (actos emotivos). En este sentido, siguiendo la terminología de la Retórica Clásica, Aznar fue más *logos* y Rodríguez Zapatero más *pathos*. Pero, Rodríguez Zapatero, usó con mayor efecto los pocos argumentos por *logos* a los que acudió. Apréciase en la cita (9):

9. En la mañana de hoy he hablado con el Presidente del Gobierno, para ofrecerle apoyo y colaboración en las medidas que tome el Ejecutivo. También he hablado con el Secretario General del Partido Popular, para coordinar la respuesta política y cívica, ante el atentado.

El texto recoge dos oraciones perfectivas: (i) *he hablado con el presidente* y (ii) *he hablado con el Secretario General del Partido Popular*. En (i) habla para ofrecer apoyo; en (ii) para coordinar una respuesta. Aquí consigue el candidato opositor presentarse mucho más eficiente, mucho más competente, mucho más líder, que los dos políticos del gobierno. Rodríguez Zapatero, en efecto, está más capacitado que Aznar; puede darse el lujo de ofrecer ayuda, y de sugerir “soluciones”, soluciones que, por cierto, fueron acogidas por el partido de gobierno. Es decir, Zapatero dejó explícita su disposición para conseguir acuerdos. Pero el *consenso* como tal, se estudiará mejor de inmediato.

c. Fabricación del consenso: a estas alturas se sabe que en el mundo político es un lugar común encontrarse con seguidores y opositores. Además mientras más se aproxima la fecha de los comicios, más encarnecida es la lucha. Sin embargo, también se sabe que diplomáticamente hay momentos para el consenso, fundamentalmente cuando se refiere a los derechos humanos, y es que ningún político tiene futuro si se le asocia a la inclemencia, a la indolencia. Y los hechos de este once de marzo, sin lugar a dudas eran para el consenso, y así lo leyeron los políticos españoles. Apréciase a continuación como lo consiguieron:

(i) con el uso del primer pronombre del plural (nosotros), Aznar manifiesta que:

10. *Estamos y vamos a estar con todas ellas, para todo lo que necesiten, hoy y siempre. Y no olvidaremos lo que ha pasado.*

En tanto que Rajoy, en su afán por involucrarse con los afectados, filtra cierta incongruencia:

11. *No es momento de hablar de nada que no sea del dolor que todos sentimos, de la rabia que nos produce esta salvajada*

Se cree esto porque arriba había dicho que era un momento para la *firmeza* y para la *determinación*. En este mismo mecanismo se apoya Rodríguez Zapatero como se verá adelante en (12). Sin embargo, no lo hace de forma frecuente:

12. *Vivimos en una nación libre (...) Hoy es un día de dolor para España, pero hemos superado momentos difíciles, desde la transición democrática.*

(ii) con el empleo de sintagmas, los tres políticos recurren a estructuras que hablan de consenso, de unidad. Para anular su individualidad y presentar la Nación española como una sola en la que todos, en cualquier sentido, están involucrados en los hechos, Aznar asegura que hubo:

13. *instinto asesino, y su voluntad de someter a España*

Mientras que Rajoy sostiene que

14. *España está de luto.*

Algo similar hace Rodríguez Zapatero, cuando sostuvo en (12) que *hoy es un día de dolor para España*. De esta forma se anulan las individualidades, los desacuerdos y priva el consenso: el dolor es de todos los españoles, los afectados son todos los españoles. Esta orientación recuerda el consenso logrado en el acto oracular. Recuérdese que todos los candidatos coinciden en asegurar que acabarán con el terrorismo. Por otro lado, es oportuno contextualizar que la Hispania que hoy se conoce se establece definitivamente con Isabel, la Católica. Sin embargo, también es cierto que esa misma España, tiene mucho tiempo estremecida con las constantes solicitudes independentistas de algunas provincias, y estas solicitudes se han realizado con diferentes grados de intensidad. Probablemente, la región que la solicita con mayor fuerza es Euskera. En este contexto, es lógico que los políticos españoles insistan una y otra vez en la “necesaria unidad:” mientras más instituciones se nombren y se involucren, se obtendrá mayor clima –y apariencia- de unidad, de integración. Quizás a esto se deba que tanto Aznar como Rodríguez Zapatero demuestren otro tipo de unidad: Aznar mencionando a una diversidad de instituciones (Gobierno de la Nación, Servicios de Emergencias Sanitarias, del Cuerpo de Bomberos, de la Policía Municipal y Fuerzas y Cuerpos de Seguridad, así como a las autoridades judiciales, locales, autonómicas y del Gobierno, Su Majestad el Rey, ha hablado con los líderes de los principales partidos políticos, así como con representantes de diferentes instituciones). Mientras Rodríguez Zapatero enumera también ciertas instituciones, tales como: Gobierno y fuerzas políticas; Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado.

d. *Alarde de logros*: esta estrategia fue aprovechada únicamente por José María Aznar, y tiene sentido que sea de

este modo. Rajoy y Rodríguez Zapatero no pueden enumerar sus aciertos por cuanto todavía no les corresponde, aún no han gobernado. Véase lo dicho por Aznar:

15. Los terroristas (...) han matado a muchas personas por el mero hecho de ser españoles. Todos sabemos que este asesinato masivo no es la primera vez que se intenta. Las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad han impedido varias veces que viviéramos esta tragedia. Hoy quiero expresar el más sólido respaldo del Gobierno a todos sus componentes, y a los mandos de la lucha antiterrorista. Gracias a su espléndida tarea, los terroristas tienen su capacidad operativa más debilitada que nunca. Su instinto asesino, y su voluntad de someter a España a sus dictados permanecen, sin embargo, trágicamente activos.

En esta larga cita, Aznar, en primer lugar, reconoce que los terroristas han matado; luego dice que “no es la primera vez que lo han intentado”. Posteriormente, asegura que las “Las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad han impedido varias veces que viviéramos esta tragedia.” Seguidamente los felicita, puesto que debido a su accionar eficaz “los terroristas tienen su capacidad operativa más debilitada que nunca.” Nuevamente, aparece la figura del agradecimiento. Este es otro momento para preguntas: si esto es cierto, si la capacidad de los terroristas en ese momento estaba más debilitada ¿cómo pudieron tener un éxito contundente en su empresa? ¿Es posible agradecer cuando la tarea fue hecha mal o está incompleta? Sin embargo, felicita a *las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad*. Y cuando felicita a sus hombres, por extensión felicita su gestión, y se felicita a sí mismo. Con este alarde de logros, que no son logros, Aznar busca mitigar el fracaso de su política interior. Pero estas son las respuestas que espera mitigar Aznar. Con esto

pretende minimizar, mitigar el golpe recibido ese día por el pueblo madrileño.

e. *La aparición del homólogo*: es esta una de las categorías más usadas por las autoridades en apuros. Ya la usó Carlos Andrés Pérez el 04 de febrero de 1992; también lo empleó George W. Bush el 11 de septiembre de 2002. Se mencionan los medios (llamadas telefónicas, fax, telegramas, etc.) mediante los cuales otros presidentes expresan su apoyo al presidente o al país afectado. Aznar repite también la acción, como se aprecia abajo en (16):

16. He recibido muestras de solidaridad y de dolor de numerosos gobernantes de países aliados y amigos.

Después de observadas las estructuras desde el punto de vista pragmático, se dirá que abundan los actos representativos. Los tres políticos informan, de manera sucinta, los hechos ocurridos. Aznar dice: “Esta mañana en Madrid, los terroristas han hecho explotar varias bombas colocadas en trenes de cercanías que circulaban llenos de ciudadanos.” Rodríguez Zapatero comunica de esta manera: “En la mañana de hoy, una banda de criminales ha asesinado a decenas de personas, en Madrid, y ha herido a varios cientos más.” Rajoy presenta los hechos así: “Los criminales terroristas han sembrado Madrid y toda España de sufrimiento y de muerte”. Las promesas también están presentes, en los tres personajes públicos. Por ejemplo, Aznar asegura que: “Les derrotaremos. No tenga nadie ninguna duda. Lograremos acabar con la banda terrorista.” Rodríguez Zapatero, quien está fuera de la zona de decisiones promete: “Vamos a acabar con los terroristas”. Rajoy, quien espera asumir el poder, hace otro

tanto, asegura que “España acabará con esta lacra asesina del terrorismo.” Las acciones expresivas también abundan, Aznar agradece la labor de diferentes instituciones: “Igualmente quiero agradecer su trabajo abnegado a los miembros de los Servicios de Emergencias Sanitarias, del Cuerpo de Bomberos, de la Policía Municipal y Fuerzas y Cuerpos de Seguridad, así como a las autoridades judiciales, locales, autonómicas y del Gobierno, por su eficacia y por su sentido de la responsabilidad y del deber.” Rodríguez Zapatero, se apega a sentimiento colectivos y también se las arregla para agradecer: “Quiero también agradecer al pueblo de Madrid su comportamiento solidario y ejemplar, en esta dolorosa jornada.” Rajoy no acusa, no elogia; únicamente declara los sentimientos. Finalmente, cabe destacar que extrañamente no predominan los actos directivos, al parecer no era el momento para órdenes ni demandar. Esta ausencia, nos indica que podría ser interesante perseguir este tipo de acto de habla en los discursos políticos.

Otro de los niveles que debe estudiarse de acuerdo con el modelo de Chilton y Schäffner (2000) es el *nivel semántico*. En este trabajo se hizo mediante el campo semántico. De este tipo de campo, se dirá de forma genérica que trata de una serie de unidades-palabras que, de algún modo en determinadas comunidades lingüísticas, comparten un mismo espacio de significados, así como un cierto número de sus *semas* (o constituyentes inmediatos). En efecto, el campo semántico está asociado y asocia a nociones como palabra y mundo. En este sentido, abre espacio para el factor sociocognitivo: un hablante, socializado, con su interaccionar cotidiano sabe de manera intuitiva, porque así se lo dice su conciencia lingüística y su imaginario colectivo, que ciertas lexías constituyen un campo

semántico, que unas lexías están relacionadas semánticamente como *noche*, *estrellas* y *luna*; pero que no hay una relación semántica entre *computadora*, *vaso* y *noche*. Lo cierto del caso es que el valor de las palabras habla de cierta representación social, en términos de Chilton y Schäffner (2000) la relación es mucho más íntima:

se suele creer que los vocabularios de las lenguas son “reflejos” naturales del mundo real. Sin embargo, sería más acertado considerarlos construcciones de lo real que reflejan los intereses de una comunidad discursiva o, tal vez, los intereses de los grupos dominantes en una comunidad. (p. 317)

Con el objeto de identificar cómo las lexías fueron usadas y para saber qué se pretendió construir con ellas, se levantó el siguiente campo semántico: “deslegitimación de un acto de violencia.” Cabe destacar que se olvidará el estricto sentido léxico, y en ocasiones, se considerarán sintagmas. Véase qué se consiguió en el discurso de cada uno de los políticos:

a. En el discurso de Aznar se consiguieron los siguientes términos: infamia, terroristas, tristeza tan honda, víctimas, incalificables atentados, muertos, heridos, luto, horas de inquietud y de incertidumbre; terrible angustia; de dolor y de firmeza; dolor. Horas difíciles; luto oficial; dolor; terroristas; daño posible; asesinato masivo, ataque terrorista, el terrorismo; asesinato masivo; tragedia. Trágicamente; criminales, muertos; víctimas; asesinados; terroristas maten; matar; que tantas veces han sembrado la muerte; víctimas, terrorismo; el dolor.

- b. Rajoy usó en su intervención los siguientes vocablos: luto; criminales terroristas; sufrimiento, muerte, dolor, rabia, salvajada, víctimas; son horas de horror y de rabia, esta lacra asesina del terrorismo.
- c. En el texto de Rodríguez Zapatero se encontraron expresiones, tales como: una banda de criminales ha asesinado, ha herido, el atentado más horrendo, una barbarie incalificable, un grupo de asesinos, es un acto que repugna, asesinadas, dolor, sufrimiento, terrible, difícil, pérdida, su terrible dolor, su sufrimiento; los asesinos, este desafío de sangre y muerte, terrorismo, los terroristas, los asesinos, crímenes, atroces, sus atroces delitos, la derrota del terror, día de dolor, terror e ignominia.

La serie lexical que usaron los tres políticos trabaja por deslegitimar un acto, acto que desde el punto de vista moral está repudiado y fuertemente sancionada en la cultura occidental. Pero el campo semántico predominante no se construyó sobre la plataforma racional, objetiva; contrariamente, se edificó sobre la subjetividad, las emociones. En efecto, la terminología refiere inmediatamente a emociones. De hecho, los sustantivos refieren a emociones (*dolor*) y los adjetivos (*terrible*) las califican, las acentúan (*terrible dolor*). Se cree que los tres políticos *actuaron* de esta manera porque les interesaba, esencialmente, *aprovecharse* de los sentimientos y el estado altamente emotivo en el que se encontraba la sociedad española de ese momento. Se pudo imponer en ellos la *psicología de la pobreza*, que es un concepto que no se limita a escasez de recursos socioeconómicos, sino que también alude a *carencia de poder e impotencia* (Montero, 1991). La situación estaba fuera de su control y no había forma de retroceder el tiempo: las explosiones y las víctimas eran una realidad. Esta tesis implica que los políticos

presupusieron que la capacidad de respuesta racional de muchos españoles estaba mermada, afectada, bloqueada, en fin, alienada. Y en estas condiciones no hace falta invitar a la reflexión, por el contrario, es peligroso hacerlo. Los gobiernos sacan mayor provecho si consiguen anular la capacidad de reflexión, por esa razón, se busca más bien atenuarla. Ahora bien, adónde conduce este análisis. Algunas respuestas se expondrán, inmediatamente, en el apartado correspondiente a las conclusiones.

5. Conclusiones

Las estrategias pragmáticas, sintácticas y semánticas halladas en los tres discursos permiten acceder a posiciones e intereses ocultos de los políticos españoles que, en cierto modo, protagonizaron el 11 de marzo de 2004 y los días inmediatos posteriores. Los resultados indican que son exiguas las diferencias entre los tres discursos, las disimilitudes más significativas se encuentran en Aznar, presidente del gobierno español, quien puede citar a otras autoridades (aparición de los homólogos); y los dos aspirantes a sucederlo, Rodríguez Zapatero y Mariano Rajoy, quienes, obviamente, no pueden acudir a esta estrategia, que está limitada a quien está o ha estado en el poder. Otra diferencia significativa, que no fue trabajada en el apartado anterior porque escapa de los límites del modelo desarrollado, pero que es pertinente mencionar aquí, se tiene en *enunciados explícitos* y *enunciados no explícitos* (van Dijk, 1999). Por ejemplo, Aznar ni Rajoy dicen de manera explícita que *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA) es la responsable de los morrales explosivos. Pero sí lo hace Rodríguez Zapatero. La aserción es importante porque demuestra que el representante del PSOE creyó en las palabras de Aceves, representante del PP, quien fue el que oficialmente acusó a ETA.

Por esta razón, sirve este ejemplo para reconocer la habilidad de Aznar y Mariano Rajoy, quienes omitieron una información que había sido oficial. En este sentido, puede revalorizarse el valor de lo dicho y lo no-dicho.

Las semejanzas se encuentran en la construcción de una imagen positiva, los tres políticos no escatiman esfuerzo con el propósito de delinear sus fortalezas y efectividad, ya como individuos solidarios, humanistas y apegados a la ley, ya como sujetos capaces de ejecutar grandes acciones y sacrificios por el pueblo español. Obviamente, en este escenario, como es de esperarse, no olvidan recurrir, al sentido de pertenencia, su endogrupo es el grupo de las *víctimas*; nadie como ellos, sufre debido a las explosiones y sus secuelas; los otros, el exogrupo, los responsables de los artefactos explosivos, no merecen considerarse como *humanos*, sin embargo, serán castigados como sí lo fueran.

Finalmente, se quiere destacar que tanto Aznar como Rajoy y Rodríguez Zapatero estuvieron bastante preocupados y ocupados en convencer al pueblo español de que eran los receptores naturales de sus votos. Los recursos lingüísticos explotados para ello guardan poca relación con datos objetivos y reflexivos; por el contrario, están sustancialmente cercanos a la subjetividad y a la obcecación que impusieron los sanguinolentos hechos.

Después de reflexionar sobre estos resultados, no queda más que reconocer que el Análisis Crítico del Discurso es una extraordinaria herramienta que debe ser conocida y usada por los ciudadanos comunes. De esta forma, estos individuos, que son la mayoría, no estarían desarmados y desguarnecidos ante las pretensiones de los grupos poderosos que, debido a ciertas condiciones sociales, políticas, tecnológicas y culturales, controlan los espacios informativos de sus naciones y los internacionales.

Referencias

- Chilton, P. y C. Schäffner. (2000). Discurso y política. En: T. A. van Dijk (comp.). *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa.pp.297-329.
- Iñiguez Rueda, L. *Análisis del discurso. Manual de las ciencias sociales*. Barcelona: UOC.
- Martín-Rojo, L., M^a L. Pardo y R. Whittaker. (1998). El Análisis crítico del discurso: una mirada indisciplinada”. En: Martín Rojo y R. Whittaker. *PODER – DECIR o el poder del discurso*. Madrid: Universidad Autónoma. pp. 9-33.
- Martín-Rojo, L. (2003). El Análisis Crítico del Discurso. Fronteras y exclusión en los discursos racista. En: Lupicinio Iñiguez Rueda (ed.). *Análisis del discurso. Manual de las ciencias sociales*. Barcelona: UOC.pp.157-189.
- Montero, M. (1991). *Ideología, alienación e identidad nacional*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- van Dijk. T. A. (1983). *La ciencia del texto*. Barcelona. Paidós.
- van Dijk. (1988). *La noticia como discurso*. Barcelona: Paidós.
- van Dijk. (1999). *Ideología*. Barcelona: Gedisa.
- van Dijk. (2000). *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa.
- Wodak, R. (2003). De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos. En: Ruth Wodak y Michel Meyer. *Métodos del análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.pp.17-34.

Referencias en línea:

- Aznar, J. M. (2004). Comunicado de José María Aznar ante los atentados de Madrid. Disponible: http://www.todopolitica.com/documentos?n=comunicado_aznar_11m [Consulta: 2006, Agosto 28]
- Rajoy, M. (2004). *El texto íntegro de la declaración institucional de Rajoy* Disponible: <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaicones/logos/index.html> [Consulta: 2004, Mayo 7]
- Rodríguez Zapatero, J. L. (2004). *Texto íntegro de la declaración de José Luis Rodríguez Zapatero*. Disponible: <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaicones/logos/index.html> [Consulta: 2004, Mayo 7]

Anexos

El presidente del Gobierno, José María Aznar, ha leído en el Palacio de la Moncloa una declaración institucional sobre los atentados terroristas de ETA en Madrid. Este es el texto íntegro de la declaración institucional del presidente del Gobierno:

El 11 de marzo de 2004 ocupa ya su lugar en la historia de la infamia. Esta mañana en Madrid, los terroristas han hecho explotar varias bombas colocadas en trenes de cercanías que circulaban llenos de ciudadanos.

En este momento de tristeza tan honda, mis primeras palabras son para las víctimas de estos incalificables atentados. Son ya más de un centenar de personas muertas y muchos más heridos. Cientos de familias a las que el luto les ha llegado hoy sin avisar. Miles que están viviendo horas de inquietud y de incertidumbre. Quiero decirles que siento como propia su terrible angustia. Quiero que sepan que en estas horas de dolor y de

firmeza democrática el Gobierno de la Nación está con todas ellas, como lo está la inmensa mayoría de los españoles.

Sé bien que hoy las palabras no bastan para consolar su dolor. Estamos y vamos a estar con todas ellas, para todo lo que necesiten, hoy y siempre. Y no olvidaremos lo que ha pasado.

Estamos viviendo horas difíciles pero también hemos tenido ocasión de apreciar cómo muchas personas anónimas han ofrecido lo mejor de sí mismas. La respuesta ciudadana está siendo excepcional. La colaboración espontánea para auxiliar a las víctimas, para trasladar heridos, o para donar sangre ha sido digna del máximo reconocimiento. En nombre del Gobierno quiero expresar mi más profunda gratitud a todas esas personas.

Igualmente quiero agradecer su trabajo abnegado a los miembros de los Servicios de Emergencias Sanitarias, del Cuerpo de Bomberos, de la Policía Municipal y Fuerzas y Cuerpos de Seguridad, así como a las autoridades judiciales, locales, autonómicas y del Gobierno, por su eficacia y por su sentido de la responsabilidad y del deber.

El Gobierno de la Nación ha tomado todas las medidas a su alcance para garantizar la seguridad de los ciudadanos y para restablecer los servicios públicos afectados. En colaboración con las instituciones de Madrid se ha puesto en marcha el mecanismo de evacuación de heridos y de atención a las víctimas y a sus familiares. Por supuesto, las investigaciones policiales para perseguir a los asesinos han comenzado de inmediato.

He informado a Su Majestad el Rey, he hablado con los líderes de los principales partidos políticos, así como con representantes de diferentes instituciones. Se han decretado tres días de luto oficial como expresión pública del dolor que hoy compartimos todos los españoles de bien.

He recibido muestras de solidaridad y de dolor de numerosos gobernantes de países aliados y amigos. En nombre del pueblo español, he agradecido esos testimonios y he recalcado la importancia de una lucha internacional firmemente determinada a derrotar el terrorismo.

Los terroristas han querido provocar todo el daño posible. Se trata de un asesinato masivo que, como todo ataque terrorista, carece de cualquier justificación. Pero el terrorismo no es ciego. Han matado a muchas personas por el mero hecho de ser españoles. Todos sabemos que este asesinato masivo no es la primera vez que se intenta. Las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad han impedido varias veces que viviéramos esta tragedia. Hoy quiero expresar el más sólido respaldo del Gobierno a todos sus componentes, y a los mandos de la lucha antiterrorista. Gracias a su espléndida tarea, los terroristas tienen su capacidad operativa más debilitada que nunca. Su instinto asesino, y su voluntad de someter a España a sus dictados permanecen, sin embargo, trágicamente activos.

Les derrotaremos. No tenga nadie ninguna duda. Lograremos acabar con la banda terrorista con la fuerza del Estado de Derecho y con la unidad de todos los españoles. Acabaremos con ellos con leyes fuertes, con unas Fuerzas de Seguridad y con unos

Tribunales de Justicia firmemente respaldados y decididamente resueltos a aplicar la Ley.

Los criminales que hoy han causado tantos muertos serán detenidos, serán juzgados y condenados por tribunales que sólo están sometidos al imperio de la Ley. Cumplirán íntegramente sus condenas y no tendrán otro horizonte que el de ver amanecer todos los días entre los muros de prisión.

Estamos del lado de las víctimas. Es a ellas a quienes hay que respaldar y a quienes debemos dar voz. Las familias de quienes

hoy han sido asesinados contarán siempre con el apoyo y ayuda del Gobierno y de las instituciones. Tendrán también el cariño de la inmensa mayoría de los españoles. Ninguna institución, ningún grupo social, puede regatearles el reconocimiento y el respeto que merecerán siempre.

Estamos del lado de la Constitución. Es el pacto de la inmensa mayoría de los españoles que garantiza las libertades y los derechos de todos. Es también el gran acuerdo sobre nuestro régimen político y es la expresión de nuestra España, unida y plural. No vamos a cambiar de régimen ni porque los terroristas maten ni para que dejen de matar.

Por eso les digo a todos los españoles que no debemos aspirar a nada que no sea la completa derrota del terrorismo, la derrota completa y total, su rendición sin condiciones de ninguna clase. No hay negociación posible ni deseable con estos asesinos que tantas veces han sembrado la muerte por toda la geografía de España. Que nadie se llame a engaño: sólo con firmeza podremos lograr que acaben los atentados. Una firmeza que debe estar presente tanto en la propia lucha antiterrorista como en la rotunda oposición con los objetivos finales que los terroristas pretenden alcanzar.

Para defender estas causas, el Gobierno pide a los españoles que se manifiesten mañana en las calles de toda España. Bajo el lema “Con las víctimas, con la Constitución y por la derrota del terrorismo”, han sido convocadas manifestaciones en todas las ciudades españolas, mañana viernes, a las siete de la tarde. Deseo que esas manifestaciones sean tan abrumadoras como el dolor que sentimos hoy, tan cívicas como el patriotismo que nos hace sentirnos solidarios con todos aquellos que sufren las consecuencias de la acción del terrorismo.

Somos una gran nación, somos una gran nación cuya soberanía reside en todos los españoles. Quien decide es el pueblo español. Nunca permitiremos, no vamos a permitir nunca, que una minoría de fanáticos nos imponga nuestras decisiones sobre nuestro futuro nacional.

Jueves, 11 de Marzo de 2004

Actualizado a las 16:06 (CET) - Internet time @671 by swatch

REACCIONES A LA MASACRE

Texto íntegro de la declaración de José Luis Rodríguez Zapatero
EFE

MADRID.- El secretario general del PSOE, José Luis Rodríguez Zapatero, hizo pública en la sede federal del partido una declaración sobre los atentados cometidos por ETA en Madrid. El texto íntegro de la declaración institucional de Rodríguez Zapatero es el siguiente:

En la mañana de hoy, una banda de criminales ha asesinado a decenas de personas, en Madrid, y ha herido a varios cientos más.

Estamos ante el atentado más horrendo que haya cometido nunca ETA. Ante una barbarie incalificable, cometida por un grupo de asesinos que quiere imponer su voluntad a una sociedad libre, a base de bombas. Es un acto que repugna a cualquier conciencia.

En este momento quiero dirigirme, en primer lugar y muy especialmente, a las familias de las personas que han sido asesinadas esta mañana. Sé que el dolor y el sufrimiento que ahora sienten es terrible y sé también lo difícil que será para ellos sobreponerse a tanto sufrimiento y tanta pérdida. Quiero transmitirles todo mi afecto, toda mi solidaridad. Deseo que sepan que comparto su terrible dolor, que me uno a su sufrimiento y que son millones los españoles que hoy y siempre estaremos a su lado. Son estos sentimientos que quiero extender también a los heridos y a sus familias.

Me dirijo también al conjunto de los ciudadanos españoles para pedirles serenidad y unidad. Lo que quieren los asesinos

es hacernos perder la calma, buscan el enfrentamiento entre nosotros. Hagamos lo contrario. Los españoles siempre hemos sabido reaccionar ante los ataques contra nuestra democracia. Respondamos a este desafío de sangre y muerte, reafirmando nuestros valores y principios constitucionales: la libertad, la convivencia y el Estado de Derecho.

Les quiero transmitir mi firmeza y determinación para acabar con el terrorismo. Vamos a acabar con los terroristas. Los asesinos deben perder toda esperanza, deben saber que jamás conseguirán sus fines y que nunca lograrán escapar a la Justicia.

Me dirijo al Gobierno y a las fuerzas políticas, para decirles que este es, más que nunca, el momento de la unidad democrática frente al terrorismo. Los terroristas tienen que saber que sus crímenes son tan atroces como inútiles. Tienen que saber que cualquier Gobierno les dará la misma respuesta y les perseguirá, hasta que respondan de sus atroces delitos.

En la mañana de hoy he hablado con el Presidente del Gobierno, para ofrecerle apoyo y colaboración en las medidas que tome el Ejecutivo. También he hablado con el Secretario General del Partido Popular, para coordinar la respuesta política y cívica, ante el atentado. Esta respuesta deberá incluir, a mi juicio, la suspensión de los actos de campaña electoral y la convocatoria conjunta de una respuesta cívica, en manifestaciones populares de rechazo al terrorismo y de reafirmación democrática.

Quiero también agradecer al pueblo de Madrid su comportamiento solidario y ejemplar, en esta dolorosa jornada. Y reafirmar mi confianza y apoyo a la tarea de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado. Nuestra fortaleza es la derrota del terror. Nuestra unidad es la derrota del terror.

Vivimos en una nación libre, en una sociedad democrática. Hoy es un día de dolor para España, pero hemos superado momentos difíciles, desde la transición democrática. Desde mi responsabilidad, quiero expresar mi más firme compromiso con España y con la unidad de sus ciudadanos. Pondremos fin a tanto terror y a tanta ignominia.

Efe / Terra

Jueves, 11 de Marzo de 2004

Actualizado a las 16:05 (CET) - Internet time @670 by

swatch:

REACCIONES A LA MASACRE

Texto íntegro de la declaración de Mariano Rajoy

EFE

MADRID.- El secretario general del PP, Mariano Rajoy, leyó una declaración en la sede de su partido sobre los atentados cometidos por ETA hoy en Madrid. El texto íntegro de la declaración institucional de Rajoy es el siguiente:

España está de luto. Los criminales terroristas han sembrado Madrid y toda España de sufrimiento y de muerte.

No es momento de hablar de nada que no sea del dolor que todos sentimos, de la rabia que nos produce esta salvajada y del apoyo a las familias de las víctimas.

Son momentos para dejar a un lado todas las diferencias y unir las voluntades de todos los españoles, unidos con las víctimas y unidos con sus familias.

Por eso, el Partido Popular ha decidido suspender su campaña electoral. Ahora bien, quiero decirles que son horas de horror y de rabia, pero también de serenidad, de firmeza y de determinación.

Están desafiando a todos los españoles; y los españoles no vamos a ceder. No van a doblegarnos. No van a conseguir nada. No van a quedar sin castigo. Puedo asegurarles que España acabará con esta lacra asesina del terrorismo.

VIDAS SECAS DE GRACILIANO RAMOS: UNA VISIÓN DEL PROLETARIADO

Freddy J. Monasterios M.¹
(UPEL-IPC)

fredinho2020@yahoo.com
fredinho1111@hotmail.com

Resumen

Aquí se intenta esbozar algunos elementos significativos de la novelística de la tierra de la literatura brasileña, a través del análisis de la novela *Vidas secas* del escritor brasileño Graciliano Ramos. Se hace una revisión general del proceso de formación de la sociedad brasileña desde la llegada de los europeos hasta nuestros días; se analiza la novela a la luz de los parámetros sociológicos que caracterizan al pueblo brasileño, según el antropólogo Darcy Ribeiro, y, finalmente, se realzan los factores que catalogan la obra como representante de una manifestación cultural popular que tiene como norte al proletario que espera un futuro mejor; todo ello a la luz del instrumental metodológico que propuso en 1988 el “Taller de Investigación Literaria sobre América Latina y el Caribe” (TILALC), en el trabajo *Apropiaciones de lo popular en la literatura latinoamericana y caribeña*. Allí se señala que lo popular en la ficción literaria latinoamericana se puede escudriñar a través de los siguientes indicadores: “la oralidad”, “el pensamiento mítico”, “la dinámica social presente”, “las formas y hechos expresivos de la cultura” y “la presencia de un proyecto estético ideológico, implícito o no”. Es tesis de esta aproximación a Graciliano Ramos, el denotar como el discurso parco y “de murmullos” de los personajes de esta novela son los artificios estéticos de un contexto de abandono y miseria del campesino latinoamericano.

Palabras clave: historia de Brasil, literatura brasileña, oralidad.

¹ Este trabajo se está desarrollando dentro de las líneas de investigación del Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello”, el cual recibe financiamiento del FONACIT (REV-20090007987) y del Vicerrectorado de Investigación y Postgrado de la UPEL.

VIDAS SECAS OF GRACILIANO RAMOS: A VISION OF THE PROLETARIAT

Abstract

Here we attempt to outline some significant elements in the novel from the land of Brazilian literature, through the analysis of the novel *Vidas Secas* (*Dry Lives*) of the Brazilian writer Graciliano Ramos. A general review of the process of formation of Brazilian society, since the arrival of Europeans until our days, is carried out. The novel is analyzed in the light of sociological parameters that feature the Brazilian people, according to the anthropologist Darcy Ribeiro, and finally, we foreground those factors that define this work as representative of a popular cultural manifestation that aims at the proletarian who longs for a better future. The study was developed in the light of the methodological framework proposed in 1988 by the “*Taller de Investigación Literaria sobre América Latina y el Caribe*” (TILALC) (Workshop of Literary Research about Latin America and the Caribbean) in the work *Apropiaciones de lo popular en la literatura latinoamericana y caribeña* (*Appropriations of the popular in Latin American and Caribbean literature*). There it is stated that the popular in Latin American literary fiction can be examined by means of the following indicators: orality, mythical thought, present social dynamics, forms and events that express culture, and the presence of an aesthetic ideological project, implicit or otherwise. The thesis of our approach to Graciliano Ramos is to note how the sparing and whispering discourse of characters in this novel become the aesthetic artifices in a context of abandonment and misery of the Latin American peasant.

Key words: history of Brazil, brazilian literature, orality.

VIDAS SECAS (VIES SÈCHES) DE GRACILIANO RAMOS: UNE VISION DU PROLÉTARIAT

Résumé

On essaie ici d'ébaucher quelques éléments remarquables du roman de la terre de la littérature brésilienne par le biais de l'analyse du roman *Vidas secas* (Vies sèches) de l'écrivain Graciliano Ramos. Une étude générale du processus de formation de la société brésilienne est faite depuis l'arrivée des européens jusqu'à nos jours. On analyse le roman à la lumière des paramètres sociologiques caractérisant le peuple brésilien d'après l'anthropologue Darcy Ribeiro, et finalement, il en ressort les facteurs qui cataloguent l'œuvre comme représentante d'une manifestation culturelle populaire ayant comme but le prolétariat qui espère un avenir meilleur. Tout cela à la lumière de l'instrument méthodologique proposé en 1988 par « *el Taller de Investigación Literaria sobre América Latina y el Caribe* » (TILALC) (Atelier de Recherche Littéraire sur l'Amérique Latine et la Caraïbe), dans le travail « *Apropiaciones de lo popular en la literatura latinoamericana y caribeña* » (Appropriations du populaire dans la littérature latino-américaine et de la Caraïbe). On y signale que ce qui est populaire dans la fiction littéraire latino-américaine peut s'examiner en détail grâce aux indicateurs suivants : « l'oralité », « la pensée mythique », « la dynamique sociale présente », « les formes et les événements expressifs de la culture » et « la présence d'un projet esthétique idéologique implicite ou non ». C'est la thèse de cette approche de l'œuvre de Graciliano Ramos, expliquer comment le discours chiche et de murmures des personnages de ce roman sont les artifices esthétiques d'un contexte d'abandon et de misère du paysan latino-américain.

Mots clés: histoire du Brésil, littérature brésilienne, oralité.

VIDAS SECAS, DI GRACILIANO RAMOS: UNA VISIONE DEL PROLETARIATO

Riassunto

In quest'articolo si tenta di abbozzare alcuni elementi significativi della narrativa della terra della letteratura brasiliana, attraverso l'analisi del romanzo *Vidas obscuras*, dello scrittore brasiliano Graciliano Ramos. È stata fatta una revisione generale del processo di formazione della società brasiliana, dall'arrivo degli europei fino ai tempi attuali. L'analisi del romanzo avviene attraverso i parametri sociologici che caratterizzano il popolo brasiliano, secondo l'antropologo Darcy Ribeiro e, alla fine, si realizzano i fattori che definiscono l'opera come rappresentante di una manifestazione culturale popolare che ha lo scopo di presentare il proletario che aspetta un futuro migliore. Questa metodologia è stata proposta dal laboratorio di Ricerca Letteraria sull'America Latina e i Caraibi (LRLALC, 1988) nel saggio *Apropiaciones de lo popular en la literatura latinoamericana y caribeña*. In questo saggio si dimostra che ciò che è popolare nella finzione letteraria latinoamericana si può ricercare attraverso i seguenti indicatori: "l'oralità", "il pensiero mitico", "la dinamica sociale presente", "le forme culturali", "i fatti espressivi della cultura" e "la presenza di un progetto estetico ideologico", sottinteso o meno. La tesi di questa vicinanza nei confronti di Graciliano Ramos consiste nel denotare che il discorso parco e "di bisbiglio" dei personaggi di questo romanzo sono gli artefici estetici di un contesto di abbandono e di miseria del contadino latinoamericano.

Parole chiavi: storia del Brasile, letteratura brasiliana, oralità.

VIDAS SECAS, DE GRACILIANO RAMOS: UMA VISÃO DO PROLETARIADO

Resumo

Tentam-se esboçar aqui alguns elementos significativos da novelística brasileira sobre a terra, através da análise do romance *Vidas Secas*, do escritor brasileiro Graciliano Ramos. Faz-se uma revisão geral do processo de formação da sociedade brasileira desde a chegada dos europeus até aos nossos dias; analisa-se o romance à luz dos parâmetros sociológicos que caracterizam o povo brasileiro, segundo o antropólogo Darcy Ribeiro, e, finalmente, realçam-se os factores que catalogam a obra como representante de uma manifestação cultural popular que tem como inspiração o proletário que espera um futuro melhor; tudo isto à luz do instrumento metodológico proposto em 1988 no “Workshop de Investigação Literária sobre a América Latina e as Caraíbas” (TILALC), no trabalho *Apropriações do popular na literatura latino-americana e caribenha*. Neste trabalho, faz-se notar que o popular na ficção literária latino-americana pode ser estudado através dos seguintes indicadores: “a oralidade”, “o pensamento mítico”, “a dinâmica social presente”, “as formas e factos expressivos da cultura” e “a presença de um projecto estético-ideológico, implícito ou não”. Segundo esta aproximação a Graciliano Ramos, o discurso parco e “de murmúrios” das personagens deste romance são os artifícios estéticos de um contexto de abandono e miséria em que se encontra o camponês latino-americano.

Palavras-chave: história do Brasil, literatura brasileira, oralidade.

VIDAS SECAS DE GRACILIANO RAMOS: UNA VISIÓN DEL PROLETARIADO

Freddy J. Monasterios M.

Siempre se ha tenido al Brasil como un país exótico y geográficamente extenso. Sólo recordado por su fútbol y sus fiestas carnavalescas. Parece ser que la barrera del idioma lo ha separado un poco del resto de los países latinoamericanos. Los hablantes del español han mostrado poco interés en conocer el idioma portugués y por ende al pueblo brasileño, entidad social muy parecida a cualquiera del resto de América. Sólo recientemente y a través de –principalmente- los estudios de literatura comparada en la Universidad Central de Venezuela, se le ha dado cabida a la literatura brasileña en nuestro país y al acercamiento de su cultura con la nuestra.

Este trabajo, entonces, esboza algunos elementos significativos de la literatura brasileña, a través del análisis de la novela *Vidas secas* del escritor brasileño Graciliano Ramos. Se hace una revisión general del proceso de formación de la sociedad brasileña desde la llegada de los europeos hasta nuestros días; se sintetiza la vida del autor a la par de sus publicaciones literarias, haciendo énfasis en la relación que guarda su niñez con los postulados de la obra en estudio; se analiza la novela a la luz de los parámetros sociológicos que caracterizan al pueblo brasileño, según el antropólogo Darcy Ribeiro, y, finalmente, se realzan los factores que catalogan la obra como representante de una manifestación cultural popular que tiene como norte al proletario que espera un futuro mejor.

Antes de comenzar de lleno me limitaré primero a dejar claras las premisas que justifican la línea de este trabajo. La primera es descrita por Angel Rama (1970):

Una literatura es entendida aquí, no como una serie de obras de valor, sino como un sistema coherente con su repertorio de temas, formas, medios expresivos, vocabularios, inflexiones lingüísticas, con la existencia de un público consumidor vinculado a los creadores, con un conjunto de escritores que atienden las necesidades de ese público y que por lo tanto maneja los grandes problemas literarios y socioculturales. (p. 11)

La segunda corresponde a Agustín Martínez (1978):

... podemos entender la noción de espesor de la literatura como el cruce de dos haces: el primero, como coexistencia de distintas literaturas, lo cual constituiría una definición extensional, y el segundo, portador de una diferencia cualitativa entre las mismas en la medida en que cada una de ellas se inscribe en un espacio cultural en el que circulan las posiciones ideológicas que expresan los intereses de un sector determinado. (p. 57)

En este trabajo voy a aproximarme a los “problemas literarios y socioculturales” de la novela corta de Graciliano Ramos *Vidas secas* y a determinar el espacio cultural en el que circula la posición ideológica que se desprende de la obra.

Brasil: Una visión histórico-social:

Brasil se integra en el conjunto de los “pueblos nuevos” de América como la unidad nacional de mayor territorio y población y

como la única surgida de la colonización portuguesa. Su territorio de ocho millones y medio de kilómetros cuadrados ocupa la mitad del área de toda América del Sur. En el plano mundial figura como el cuarto país en superficie continua y como el séptimo en población.

Las fronteras que por miles de kilómetros atraviesan dilatados territorios desiertos, en lugar de vincular separan al Brasil de los países latinoamericanos vecinos. Sólo Uruguay, Argentina, Paraguay y Bolivia tienen núcleos regulares de comunicación con Brasil a través de ciudades fronterizas. El contacto con los demás países tiene lugar por mar o por aire. Afortunadamente contamos hoy día con una extensa literatura brasileña que traducida al español comienza a ser conocida por el resto de los países suramericanos.

La categoría de “pueblo nuevo” que se le ha dado a Brasil se desprende de la teoría que desarrolla el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro (1975) en el libro *Los brasileños: teoría del Brasil*. En el texto, Ribeiro hace un análisis de los procesos civilizatorios que desarrollaron los europeos en América para así deslindar al Brasil como centro de estudio y determinar la problemática social, económica, política y cultural del brasileño que, hasta cierto punto, es la misma de los demás países de América Latina. Haciendo una revisión general del proceso civilizatorio en América, a la luz de los planteamientos de Darcy Ribeiro, se obtiene que los conquistadores llegaron a estas tierras para dominar y enrolar a sus poblaciones en la “primera civilización agrario-mercantil de ámbito mundial que registra la historia”. Sólo los pueblos que se refugiaron en áreas inaccesibles llegaron a escapar a esa uniformación, configurándose en minorías étnicas discriminadas. Esto ayudó a que los españoles y los portugueses implantaran en América las colonias esclavistas. Un siglo más tarde, los ingleses, holandeses y franceses configuran un nuevo proceso civilizatorio, el capitalista-

mercantil. Se perpetúa el latifundio como mecanismo de monopolio de la tierra y el reclutamiento de los campesinos para el trabajo de las haciendas.

Brasil surge como formación “colonial-esclavista” subordinada a un “imperio mercantil-salvacionista”; después sólo logra convertirse en una formación “neo-colonial”, incluida en el sistema de dominación “capitalista-industrial”.

Darcy Ribeiro distingue cuatro configuraciones histórico-culturales en el mundo entero:

Los pueblos testimonio, integrados por los representantes modernos de las antiguas civilizaciones como la china, la musulmana, la azteca o la incaica con las cuales chocó Europa en su expansión.

Los pueblos nuevos, oriundos de la conjunción, de culturación y mezcla de matrices étnicas muy dispares como la indígena, la africana y la europea.

Los pueblos trasplantados, resultantes de movimientos migratorios que trasladaron a grandes contingentes europeos a ultramar, los que conservaron sus características étnicas originales o sólo las alteraron superficialmente.

Los pueblos emergentes, correspondientes a naciones que surgen ahora en el África y Asia en el curso de los movimientos de descolonización, ascendiendo de un nivel tribal o de la condición de meras factorías coloniales al de sociedades nacionales aspirantes a su autonomía.

Brasil se situaría, como se dijo, entre los “pueblos nuevos”, conjuntamente con Venezuela. Ribeiro (1975) los define así: “Su característica distintiva es la de especie-novae en el plano étnico. Ya no más indígena, ni africana, ni europea, sino enteramente distinta de todas ellas”. (p.78).

Cada elemento cultural contribuyó en proporciones diferentes a la formación del nuevo ser americano: el indígena transmitió su experiencia milenar de adaptación ecológica a las tierras conquistadas. El negro fue la fuerza de trabajo generadora de los bienes comerciales. El blanco implantó las instituciones sociales y culturales de Europa, la lengua, las costumbres, etc.

Los marginados sociales de los “pueblos nuevos” son asalariados incorporados al sistema productivo, no participan de la vida política y sólo son importantes por ser electores, que siendo libres y pobres no ascienden a condiciones de granjeros. A comienzo de este siglo la estructura de poder en Brasil regula los modos de reclutamiento de mano de obra, la distribución de los bienes y el mantenimiento del régimen por la represión.

La gran mayoría de la población brasileña está representada por las clases subalternas que, aunque remuneradas, son vistas como rudas e inferiores por su posición social, su precaria educación y sus hábitos de vida.

Vidas Secas

En Brasil, la corriente nacional y regional tiene como sus más genuinos representantes a José Lins do Rego con las obras *Usina* y *Fogo morto* y Graciliano Ramos con *São Bernardo* y *Vidas secas*. Ambos encarnaban un regionalismo menor, resaltante de lo típico, de lo exótico, basado en un lenguaje que mantenía su apego a las convenciones narrativas tradicionales. Lins do Rego se inició con un ciclo de novelas sobre la cultura de la caña de azúcar, pues era hijo de los dueños de un ingenio azucarero, donde nació y se educó. Por su parte, Graciliano Ramos en *Vidas secas* describe la odisea de una familia del sertón nordestino y en un estilo escueto

y económico consigue revelar la vida interior de los personajes desposeídos a través de su relación con el medio.

*Vidas Secas*², publicada en 1938, está narrada en tercera persona y los personajes se manejan bajo la técnica del monólogo interior. Fabiano y su familia (su mujer 'Victoria', sus dos hijos 'pequeño' y 'mayor', y su perra 'Baleia') son seres errantes en busca de un pedazo de tierra. Se alojan en una hacienda, pasan por una serie de vicisitudes, de las cuales nos enteramos a través de sus murmullos, y luego parten con la sequía a buscar nuevos horizontes.

Se caracteriza a la familia de Fabiano como "seres animalizados", elemento este que se va a mantener a lo largo de todo el libro, bien por el contacto con los animales, por el ritmo de vida que llevan o por la falta de educación. Mária Russotto (1989) la describe así:

En *Vidas secas* [los personajes] (...) son seres como animales, cuyo trato continuo con el animal, y su existencia habitable sólo por éstos, los convierte en seres animalizados al máximo. La inversión aquí es recíproca: el hombre es animalizado y el animal se antropomorfiza. (p. 42).

Fabiano se cree un animal capaz de sortear circunstancias espantosas y permanecer todavía íntegro:

"Eres un animal, Fabiano.

Para el era motivo de orgullo. Sí, señor, un animal capaz de vencer las dificultades". (p. 53).

2 En adelante se usará la edición española de la Editorial Espasa-Calpe (1974), colocando, al final de cada cita y entre paréntesis, el número de páginas correspondiente

La familia logra posesionarse de una casa abandonada a costa de trabajar para el estanciero. Se aferra a la tierra hasta el punto de que el narrador compara a Fabiano con un animal:

Parecía un bicho, se metía en su madriguera como un animal, pero había echado raíces, estaba plantado.
(p. 54).

A Fabiano le gustaba ser ignorante. Pensaba que no tenía derecho a saber. Es más, “si aprendiese algo necesitaría aprender más, y nunca se vería satisfecho” (p.56). Sabe que nada es duradero y que el patrón en cualquier momento podía descomponer todo lo que hacía el vaquero, porque tenía el derecho de hacerlo, porque podía echarlos de la tierra y ellos tendrían que vagar sin rumbo definido. Pero la esperanza de Fabiano -y esto podríamos tomarlo como un *leit motiv* de la novela- lo hace mantenerse vivo para enfrentar el futuro:

No quería morir. Se escondía en la espesura como un armadillo. Duro, torpe como el armadillo. Pero un día saldría de la madriguera y andaría con la cabeza levantada, sería un hombre. (p. 58).

Fabiano va a la ciudad a comprar algunas provisiones y allí comienza a interiorizar de manera más profunda la idea de la autoridad a través del “soldado amarillo”, imagen esta que va a convertirse en el punto de partida para que Fabiano conjugue su esperanza de vida mejor con la idea de luchar contra la autoridad que lo oprime. Al llegar al pueblo presiente que los vendedores le cobran más de lo debido. Acepta la invitación de un soldado para ir a jugar cartas, apuesta y pierde. Se va del juego y se sienta en una acera a pensar en qué le dirá a su mujer por el dinero perdido.

El soldado lo busca y lo insulta porque había “abandonado la taberna sin despedirse” (p.63). Fabiano le menta la madre y va a parar a la cárcel después de ser golpeado. No se explica cómo un hombre que no ha hecho nada es tratado de esa manera, cómo un soldado amarillo, flaco y mezquino, podía representar al gobierno. Se vuelve a comparar a Fabiano con un animal, pero esta vez por su falta de educación. Sólo así justificaba su encarcelamiento. Las siguientes líneas son determinantes:

Era un animal, sí, señor; nunca había recibido instrucción, no sabía explicarse. ¿Estaba preso por ese motivo? ¿Por qué? Entonces ¿es que meten a un hombre en el calabozo por no saber hablar bien? ¿Qué daño hacía con su ignorancia? Vivía trabajando como un esclavo, limpiaba el abrevadero, arreglaba las cercas, curaba los animales, aprovechaba un pedazo de tela sin valor... Todo en orden como podía verse. ¿Tenía él la culpa de ser ignorante? ¿Quién tenía la culpa? (p. 67).

En medio de su cólera comienza a rebelarse mentalmente contra el sistema que lo oprime. Quiere gritar que el Juez, el Delegado, el párroco y el prefecto no servían para nada. Son el poder judicial, religioso y ejecutivo los que Fabiano está despreciando. Fabiano dice:

Si pudiese... ¡Ah! Si pudiese, atacaría a los soldados amarillos que golpean a las personas inofensivas.
(p. 68).

La señora Victoria estaba acostumbrada a la vida del sertón. Con su marido había pasado mucho trabajo. En su nueva casa era casi feliz; sólo le faltaba una cama, pues, estaba cansada de dormir

en una cama de tabla y ella quería “una cama de verdad, de cuero y *sucupira*” (p. 76), aunque Fabiano decía que eso era un lujo que no podía darse.

El hijo sólo quería ser como su padre cuando creciese:

Crecería, dormiría en una cama de tablas, fumaría cigarros de paja y calzaría zapatos de cuero crudo.
(p. 82).

El hijo pequeño, el hijo mayor y Baleia, la perra, siempre son bofeteados o pateados por Fabiano y Victoria. No son tratados con cariño, representan un estorbo. El hijo mayor quería conocer cómo era el infierno. La madre le dijo que allí había asadores calientes y hogueras. El niño preguntó si ella lo había visto y recibió un bofetón por su pregunta. Esta escena tal vez esté denotando una de las tesis que maneja Joao Guimaraes Rosa en su novela *Gran sertón: veredas*: la idea de que el sertón brasileño es el mundo donde se conjuga el bien y el mal, y en donde es necesario aliarse al mal para poder luchar contra el mal mismo. En ese sentido, el infierno es el lugar donde vive la familia de Fabiano, el sertón, la sequía, la ausencia de una buena cama y la miseria. El hijo mayor lo resume así:

...las personas que vivían allí [en el infierno] recibirían cachetes, tirones de oreja, y golpes con la vaina de la faca.
(p. 88).

La perra Baleia como personaje dentro de la novela adquiere cierto carácter humano, es parte de la familia; en algunas oportunidades le da de comer: en una ocasión Baleia “traía entre los dientes una *preá*” (roedor comestible de Brasil) (p. 49). Por ello

la familia sufre mucho cuando Fabiano debe matarla cuando ésta enferma.

Con la llegada del invierno y las lluvias, Fabiano se vuelve dicharachero y renace en él el optimismo. Piensa que todos engordarán y que podrá comprar una cama de cuero. Consigue hacer unos trajes y se va con la familia a la feria de la ciudad, se emborracha y desde el alcohol le nace la valentía; se comporta desafiante y se siente satisfecho de gritar “pandilla de perros” en el medio de la feria. Recordemos que hasta entonces Fabiano sólo había sido capaz de pensar lo que sentía contra la autoridad, no de decirlo.

En síntesis, Fabiano caracteriza íntegramente al proletario marginal del Brasil: se da cuenta de que el patrono lo roba cuando vende el ganado pero teme ser expulsado de la tienda:

No tenía derecho a protesta. Bajaba la frente. Si no la bajaba, desocuparía la tierra y se largaría con la mujer y los hijos pequeños. A dónde, ¿eh? ¿Tenía adónde llevar a la mujer y a los hijos? ¿Tenía algo? (p. 116).

Esta situación la describe el antropólogo Darcy Ribeiro cuando apunta:

... continúan formando la fuerza de trabajo fundamental de las haciendas, de las fábricas y de los servicios como clases subalternas que deberían ser caracterizadas como el proletariado del sistema porque venden su fuerza de trabajo para subsistir. (p. 99)

Fabiano sólo piensa, balbucea, gruñe, murmura y apenas habla. Todo lo que quiere decir lo piensa, lo convierte en lenguaje,

pero no llega a decirlo, no sabe cómo decirlo. Al narrador no le queda otra opción sino la de elaborar un discurso donde se escribe como se habla. He aquí algunos ejemplos:

Fabiano se enderezó atolondrado, se tambaleó y sentóse en un rincón, refunfuñando:
-¡Hum! ¡Hum!” (p. 63-64)

Y metió a los hijos en casa, con barro hasta la niña de los ojos. Les riñó:
-Desvergonzados, puercos, sucios, como... (p. 74)

O solamente pensaba:
-Vagos, ladrones, charlatanes, miserables.
Estaba convencido de que todos los habitantes de la ciudad eran malos. (p. 101)

El tratamiento del lenguaje en esta novela, o la ausencia de palabras de los personajes, parece que está en función precisamente de representar y salvaguardar esa realidad degradada, esa realidad lingüística popular. El narrador trata de buscar un lenguaje que represente esa realidad, pero no lo encuentra. Esa limitación verbal a través de los monosílabos y los sintagmas mínimos expresan la sofocación humana del vaquero en un ambiente de suma miseria. Eso también se denota un poco en la narrativa del mexicano Juan Rulfo. Carlos Pacheco (1990) lo sintetiza así: “Rulfo se acerca a la representación escrita del sonido y de la oralidad popular mediante diversos recursos narrativos y procedimientos de selección temática (...) la enunciación narrativa es claramente oral”. (p. 95). Así lo manifiesta el crítico brasileño Alfredo Bosi (2006):

Hoje a pesquisa estrutural tem confirmado com a precisão das suas análises o que a crítica mais atenta sempre

vira na linguagem de Graciliano: a poupança verbal; a preferência dada a o nomes de coisas e, em consequência, o parco uso do adjetivo; a sintaxe clássica, em oposição ao à-vontade gramatical dos modernistas e, mesmo, dos outros prosadores do Nordeste. (p. 404)³

Fabiano, ser supuestamente inferior, sin estudios y trabajador de la tierra tiene la oportunidad de matar al soldado amarillo de un machetazo y no lo hace. No obstante ser un individuo poco civilizado, no mata al soldado amarillo; demuestra que su cultura es más racional; piensa que si él vistiera un uniforme de soldado no golpearía a los trabajadores; valga decir, a los proletarios. Él no mataría al soldado, él “no se anularía, no valía la pena anularse. Se reservaría sus fuerzas” (p. 125).

Esta última frase encierra un símbolo, una salida. Representa un pensamiento diferente que, como se verá más adelante, será puesto en práctica por los hijos de Fabiano. Dice Darcy Ribeiro sobre la ideología revolucionaria:

... representa (...) la de los esclavos que combaten contra la esclavitud, de campesinos contra el latifundio, de asalariados contra la explotación patronal. (p. 88)

Por eso es que Fabiano, representante de una identidad cultural popular y proletaria, vacila, se rasca la cabeza y piensa: “Había muchos bichos así de malos. Había cantidad de bichos así

³ Traducción: “Hoy la investigación estructural ha confirmado con la precisión de su análisis lo que la crítica más atenta siempre vio en el lenguaje de Graciliano: la economía verbal: la preferencia otorgada al nombre de las cosas y, en consecuencia, al parco uso del adjetivo; la sintaxis clásica, en oposición a la liberalidad gramatical de los modernistas y, además, de los otros prosistas del Nordeste”.

de mezquinos y ruines” (p. 125-126). Por lo tanto acabar con uno solo no era la solución del problema. Por eso la idea de acabar con el soldado amarillo y los que mandan en él le latiría por siempre.

Llegó la sequía nuevamente y la familia emigró del lugar. Las mismas aves que secaban los pozos que quedaban servían de comida a la familia. Con la figura de estas aves se juega a manera de símbolo en la última parte de la novela: Fabiano piensa que las aves son terribles y miserables porque “amenazan con sus picos agudos los ojos de las criaturas vivas” (p.142). Le indigna el hecho de que era costumbre que los “miserables” tenían que dar picotazos a los indefensos. Se entiende, entonces, que los miserables son tanto las aves que anuncian la sequía como la autoridad que está acostumbrada a doblegar a los débiles. La naturaleza, el paisaje, interesa sólo en la medida de que se hace hostil y el personaje tiene que responder a ella.

La sequía obliga a la familia a irse hacia el sur del país. El Sur es la gran ciudad. Allí existían cosas extraordinarias y ellos no tenían por qué ser desgraciados toda su vida. Se mudarían a la escuela y “serían diferentes de ellos” (p. 143). La educación sería parte de ese desarrollo que le permitiría a los hijos de Fabiano escalar posiciones sociales; la representación fiel de lo que desea cualquier padre marginado para el bienestar de sus hijos. Darcy Ribeiro lo ilustra de esta manera:

Las clases subalternas apenas aspiran a una mejora de vida y de trabajo y de oportunidades de ascenso social para sus hijos, a través de la educación.(p. 110)

Conclusiones

En *Vidas secas* hay una reflexión importante de Fabiano: “Bien estaba ser así, tener recursos para defenderse. Pero él no los tenía. Si los tuviera no viviría de aquella forma” (p. 118).

Esta idea, en líneas generales, denuncia un desamparo total: desamparo histórico, abandono por parte del Estado, permanencia de una autoridad desmedida y la degradación total de un sistema de represión en un universo que la novela quiere reivindicar con esperanzas vagas pero posibles a largo plazo. El abandono está presente en la miseria y aislamiento de Fabiano y su familia, representantes de un ente que no tiene lenguaje para defenderse. Los personajes de *Vidas secas* cuando quieren hablar apenas emiten murmullos. Sólo Fabiano expresa frases largas cuando su estado de desesperación ha llegado al máximo, cuando la impotencia llega a su límite. Se está denunciando la degradación de las culturas olvidadas y marginadas: los que no tienen acceso a la civilización.

Vidas secas se convierte en arma de transformación, de elemento de lucha, de portavoz de las clases desposeídas no sólo del Brasil sino del resto de la América oprimida, que está representada en gran parte de los “pueblos nuevos”. La novela pone en tela de juicio, una vez más, la ideología imperante, la cuestiona y no la justifica. Nos está diciendo que a través del habla escasa y natural de los habitantes del sertón, su “oralidad”, está presente el elemento popular de la novela, al igual que en la existencia de una “dinámica social presente” donde hay un choque entre la

clase dominante representada por el Gobierno y la clase oprimida representada por Fabiano y su familia. Existe un elemento de la cultura popular, si no preponderante, por lo menos importante en la obra: la religión. Fabiano rezó una oración que “tenía mucha fuerza” (p.52) para hacer regresar a una novilla rojiza. Fabiano va con su familia a misa y mantiene respeto a la tradición. Por último, cuando comienza nuevamente la sequía la señora Victoria hace la señal de la cruz, manosea el rosario y musita oraciones desesperadas, mientras “Fabiano resistía pidiendo a Dios un milagro” (p.134).

El proyecto ideológico⁴ que plantea la novela a través del hecho literario está enmarcado primero en la denuncia de un estado de opresión y miseria que se hace insostenible y, segundo, la concepción de que a través de la educación de los individuos acostumbrados a este tipo de degradación podría conformarse el ente social que tomaría una aptitud más humana a la hora de regirse como gobierno. Así lo expresa Darcy Ribeiro:

Son pueblos en disponibilidad, una vez que han sido desenganchados de sus matrices están abiertos a lo nuevo, como gente que sólo tiene futuro con el futuro del hombre. (p. 78)

4 El equipo del Taller de Investigación Literaria sobre América Latina y el Caribe (TILALC) en el trabajo “Cultura popular y literatura latinoamericana” que sirve de introducción a la recopilación de estudios literarios que bajo el título de Apropiaciones de lo popular en la literatura latinoamericana y caribeña se publica en la revista Escritura, 25-26, de la Universidad Central de Venezuela, distingue algunos indicadores que detectan el elemento popular en la ficción literaria latinoamericana. Entre los indicadores o parámetros que el Taller propuso como instrumental metodológico, se encuentra:

- a) Oralidad.
- b) Pensamiento mítico.
- c) Dinámica social presente.
- d) Formas y hechos expresivos de la cultura.
- e) Presencia de un proyecto estético ideológico, implícito o no.

Referencias

- Bosi, A. (2006). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Brasil: Cultrix.
- Martínez, A. (1978). Problemas de la definición social de la literatura. *Zona Franca*, III Epoca, año II, 8, pp. 54-57.
- Pacheco, C. (1990). Estrategias lingüísticas de la oralidad en la ficción rulfiana. *Tierra Nueva*, 01, pp. 94-104.
- Rama, A. (1970). *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la U. C. V.
- Ramos, G. (1974). *Vidas secas*. España, Espasa-Calpe.
- Ribeiro, D. (1975). *Los brasileños: Teoría del Brasil*. México: Siglo XXI Editores.
- Russotto, M. (1989). *Música de pobres*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Taller de Investigación Literaria sobre América Latina y el Caribe. (1988). *Cultura popular y literatura latinoamericana*. Escritura, Universidad Central de Venezuela, 25-26, pp. 5-24.

**INVESTIGACIÓN, PRODUCCIÓN ESCRITA Y PRAXIS
ARTÍSTICA.
UNA VÍA PARA LA DEFINICIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE
UNA ESTÉTICA NACIONAL
A TRAVÉS DEL ESTUDIO DE MANUEL QUINTANA
CASTILLO**

Nidia Tabarez Reyes
(UPEL-IPC)
nidiatab@yahoo.com

Resumen

El propósito de este estudio fue abordar las ideas estéticas del artista plástico Manuel Quintana Castillo, destacando la relación de las mismas, con la consolidación del lenguaje artístico empleado en sus pinturas. Para ello se categorizaron sus escritos y declaraciones, productos de la consecuente investigación del artista. Este trabajo se inscribe en la modalidad de estudio documental apoyado en los métodos hermenéutico y estructural. Los resultados de la misma evidenciaron que: a) el artista ha desarrollado un pensamiento coherente y en paralelo con su praxis artística, b) sus ideas pueden ser interpretadas como categorías estéticas, c) éstas categorías estéticas pueden ser consideradas como una posible aproximación al conocimiento y comprensión de la estética actual del arte venezolano.

Palabras clave: investigación, teorización, praxis artística, categorías estéticas, estética nacional.

Recepción: 21-03-2007 Evaluación: 20-06-2007 Recepción
de la versión definitiva: 17-03-2009

**RESEARCH, WRITTEN PRODUCTION AND ARTISTIC PRAXIS.
A PATH TOWARDS THE DEFINITION AND CONSOLIDATION
OF A NATIONAL AESTHETICS THROUGH THE STUDY OF
MANUEL QUINTANA CASTILLO**

Abstract

The aim of this study was to approach the aesthetic ideas of the plastic artist Manuel Quintana Castillo, foregrounding the relationship between them and the consolidation of the aesthetic language in his paintings. To do so, his writings and statements, products of the artist's consistent research, were categorized. This work is framed within the modality of documentary research with support in the hermeneutic and structural methods. The results have evidenced that: a) the artist has developed a thought that is coherent and parallel with his artistic praxis; b) his ideas can be interpreted as aesthetic categories; c) these aesthetic categories can be considered as a possible approach to knowledge and comprehension of the Venezuelan art current aesthetics.

Key words: research, theorization, artistic praxis, aesthetic categories, national aesthetics.

**RECHERCHE, PRODUCTION ÉCRITE ET PRAXIS
ARTISTIQUE.
UNE VOIE POUR LA DÉFINITION ET CONSOLIDATION D'UNE
ESTHÉTIQUE NATIONALE À TRAVERS L'ÉTUDE DE
MANUEL QUINTANA CASTILLO**

Résumé

Le but de cette recherche était d'aborder les idées esthétiques de l'artiste plastique Manuel Quintana Castillo, faisant ressortir la relation de ces idées avec la consolidation du langage artistique employé dans ses peintures. Pour ce faire, on a classé les écrits et les déclarations de l'artiste, produits de sa constante recherche. Ce travail s'inscrit dans la modalité d'étude documentaire appuyée sur

les méthodes herméneutique et structurale. Les résultats ont mis en évidence que : a) l'artiste a développé une pensée cohérente et en parallèle avec sa pratique artistique, b) ses idées peuvent être vues comme des catégories esthétiques, c) ces catégories esthétiques peuvent être considérées comme une approximation à la connaissance et à la compréhension de l'esthétique actuelle de l'art vénézuélien.

Mots clés : recherche, théorisation, praxis artistique, catégories esthétiques, esthétique nationale.

RICERCA, PRODUZIONE SCRITTA E PRASSI ARTISTICA. UN MEZZO PER LA DEFINIZIONE E LA CONSOLIDAZIONE DI UNA STETICA NAZIONALE ATTRAVERSO LO STUDIO DI MANUEL QUINTANA CASTILLO

Riassunto

Lo scopo di questo studio è stato l'abbordare le idee estetiche dell'artista plastico Manuel Quintana Castillo, sottolineando la relazione di tali idee e consolidazione del linguaggio artistico usato nella sua pittura. Per questo, sono state categorizzate le sue dichiarazioni, prodotte dalla conseguente ricerca fatta dall'artista. Quest'articolo è iscritto nell'ottica di uno studio documentale, sostenuto dai metodi strutturali ed ermeneutici. I risultati hanno evidenziato questo: a) L'artista ha sviluppato un pensiero coerente e parallelo alla sua prassi artistica, b) Le sue idee possono essere interpretate come categorie estetiche, c) Queste possono essere considerate come un'approssimazione possibile alla conoscenza e alla comprensione dell'estetica attuale dell'arte venezuelana.

Parole chiavi: Ricerca. Teorizzazione. Prassi artistica. Categorie estetiche. Estetica nazionale.

INVESTIGAÇÃO, PRODUÇÃO ESCRITA E PRAXIS ARTÍSTICA – UMA VIA PARA A DEFINIÇÃO E CONSOLIDAÇÃO DE UMA ESTÉTICA NACIONAL ATRAVÉS DO ESTUDO DE MANUEL QUINTANA CASTILLO

Resumo

O propósito deste estudo foi abordar as ideias estéticas do artista plástico Manuel Quintana Castillo, destacando a relação das mesmas com a consolidação da linguagem artística usada nas suas pinturas. Para isso categorizaram-se os seus escritos e declarações, produtos da consequente investigação do artista. Este trabalho inscreve-se na modalidade de estudo documental apoiado nos métodos hermenêutico e estrutural. Os resultados da mesma evidenciaram que: a) o artista tem desenvolvido um pensamento coerente e em paralelo com a sua praxis artística, b) as suas ideias podem ser interpretadas como categorias estéticas, c) estas categorias estéticas podem ser consideradas como uma possível aproximação ao conhecimento e compreensão da estética actual da arte venezuelana.

Palavras-chave: investigação, teorização, praxis artística, categorias estéticas, estética nacional

INVESTIGACIÓN, PRODUCCIÓN ESCRITA Y PRAXIS ARTÍSTICA. UNA VÍA PARA LA DEFINICIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE UNA ESTÉTICA NACIONAL A TRAVÉS DEL ESTUDIO DE MANUEL QUINTANA CASTILLO

Nidia Tabarez Reyes

Introducción

Hasta hace muy poco el arte latinoamericano del siglo XX fue menospreciado por los críticos europeos y norteamericanos, lo que invita a hacer una reflexión que abarque los linderos de la modernidad cultural latinoamericana, en especial su cultura visual, y, para ser más exactos, su capacidad de representatividad de la realidad a través de imágenes.

La reflexión apunta inevitablemente hacia la debatida idea de si, en primer lugar, los movimientos surgidos en los países latinoamericanos en el presente siglo, fueron producto de trasplantes o injertos desconectados de su realidad, es decir, híbridos, derivados o imitadores de los movimientos predominantes en Europa Occidental y Estados Unidos, y en segundo lugar, si fueron producto de la necesidad por parte de los artistas que viajaron a Europa, de hacer compatible su experiencia internacional con sus sociedades en desarrollo.

El primer planteamiento puede ser ilustrado con la afirmación de Yurkievich (1984), quien dice:

Nosotros hemos practicado todas las tendencias (futurismo, surrealismo, informalismo, etc.) en la misma sucesión que en Europa sin haber ingresado plenamente en la sociedad de consumo, sin estar invadidos por la producción en serie, ni coartados por un exceso de funcionalismo, hemos tenido angustia existencial sin Varsovia ni Hiroshima” (p.179).

Esto indica, de acuerdo a lo expresado por el autor, que el artista latinoamericano ha hecho una adopción forzada del arte europeo.

El segundo planteamiento encuentra respuesta en las palabras de García Canclini, (1989) quien expresa que no se trata de un trasplante realizado por los artistas latinoamericanos, sino que sus obras “fueron reelaboración, reordenación de los modelos externos con el fin de contribuir al cambio social... fueron esfuerzos por edificar campos artísticos, autónomos...” (p.176)

Se observa claramente que este último planteamiento da crédito al arte latinoamericano. Hoy día la afirmación de que éste sea esencialmente híbrido se hace más a menudo en un sentido positivo, antes que en el sentido negativo como se acostumbraba. El modernismo en las sociedades latinoamericanas no debe interpretarse como una adopción mimética de modelos importados.

Esta visión positiva del contexto artístico latinoamericano permite afirmar que no se deben rechazar acomplejadamente los signos culturales que lo caracterizan. Hoy día, tal como lo expresa el mismo García Canclini (1989), para ser cultos no es indispensable imitar como en el siglo XIX los comportamientos europeos, aunque tampoco se debe dejar de reconocer que, con la liberación de los eurocentrismos que separan a Latinoamérica de su realidad, necesariamente se renuncia completamente a lo occidental, pues esto puede ser aprovechado, por supuesto, después de su depuración.

A pesar de esta posición, García Canclini, no deja de puntualizar que entre los eurocentrismos, de los que sí debe alejarse Latinoamérica, están las prácticas culturales y sociales conformadas en teorías, es decir, la construcción intelectual de hechos o realidades, eurocentrismos que han sido adoptados descuidando el verdadero sustrato ideológico latinoamericano.

Estas consideraciones sirven de marco referencial para dilucidar la necesidad que tienen los países latinoamericanos de cambiar sus relaciones estéticas con la realidad, es decir, redefinir el curso de sus artes. Esto se interpreta como el surgimiento de un proceso de reflexiones teóricas que generen conceptualizaciones propias, ya que es sabido que son pocos los artistas latinoamericanos que han reparado en que sus prácticas artísticas, cuyas imágenes constituyen conocimientos sensitivos o tomas de conciencia de la realidad, pueden ser ideadas y teorizadas con la finalidad de crear condiciones intelectuales y ambientales alrededor de ellas.

El artista latinoamericano, según Acha (1979), hace uso de teorías establecidas, “lo que le impide manejar con propiedad la dualidad teoría – practica, imagen – idea, precepto – concepto” (p.113)

Un cambio será factible, tal como plantea Acha, si “especialistas, ensayistas y artistas producen ideas y conceptos, argumentos y teorías de arte que mantengan nuestra producción plástica girando alrededor de la realidad latinoamericana y su interés colectivo” (p.127). Partiendo de estas ideas se pueden apreciar dos caminos para conocer la realidad latinoamericana: por una parte, conocerla mediante el arte y por la otra, teorizar el arte según las necesidades cognoscitivas de su entorno.

En cuanto al segundo planteamiento, se aprecia que pocos artistas plásticos han cultivado el arte de la escritura, tal como lo reseña Von Dangel, citado por Palenzuela (1998). El crítico afirma que “entre nosotros (...) (refiriéndose a los artistas venezolanos) se considera algo excepcional que un artista, más allá de pintar o esculpir, se exprese más o menos coherentemente en el ejercicio escritural” (p. 3).

Se pueden establecer ciertas consideraciones en torno a la situación en la que se encuentra la producción de teorías en el seno de la plástica del país, lo que conduce a observar a Venezuela como un caso más dentro del contexto latinoamericano.

El problema

Redefinir el arte venezolano implica una elección entre permanecer aferrados a teorías pasadas y externas o producir un cambio enfocando la realidad desde ángulos nuevos y con métodos actuales, entendiendo lo nuevo y lo actual, como aquello que se adapta a las dinámicas de cada presente. Tal como Manuel Quintana (2000). Castillo, se lo ha planteado al decir: “Nunca he buscado la novedad por lo nuevo. Tal vez he padecido la virtud del anacronismo, pero mi problema no es con la actualidad sino con la eternidad”(p.5).

Esta preocupación ha tocado las mentes de artistas nacionales, quienes toman el lápiz para manifestar su opinión en torno al presente, pasado y futuro del arte. Es el caso de Alejandro Otero, Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez, Manuel Espinoza, Claudio Perna, Eugenio Espinoza, Miguel Von Dangel y Manuel Quintana Castillo, entre otros, quienes coincidentemente han entendido la obra de arte como una totalidad, donde la palabra todavía está llamada a cumplir una función de enorme importancia.

Unos en mayor proporción que otros se han preocupado no sólo por sustentar su propia obra con un basamento teórico, y polemizado en los efectos sociales del arte, sino que además se han permitido el libre ejercicio del criterio en torno a otros artistas o manifestaciones plásticas contemporáneas. Estos artistas venezolanos han defendido la antigua idea de que el arte

es conocimiento, que él nos muestra sensitivamente la realidad, revelando maneras nuevas de verla o significarla.

Se puede afirmar que el vacío de soportes teóricos que se percibe a nivel general en Latinoamérica está siendo llenado parcialmente, por lo menos en Venezuela, por estos artistas quienes se han preocupado por dar a la luz una teoría para el arte latinoamericano, y sobre todo para sus propias formulaciones artísticas, lo que debería ser motivo no sólo de orgullo para la plástica nacional, sino también motivo de un estudio sistemático.

En concordancia con esta última idea, se debe tener presente que en la misma medida que en el arte contemporáneo, los cambios conceptuales van siendo tan prioritarios como los visuales y formales, se deben establecer criterios para el estudio de los mismos. Así, los planteamientos teóricos producidos por los artistas deben ser estudiados con rigor metodológico, sin descuidar que los mismos pudieran dar luces al intentar la interpretación de sus obras.

Tal es el caso de Manuel Quintana Castillo, quien en este momento tan convulsionado de ideas hacia la creación artística, ha incursionado en los problemas del arte para exponer su propia posición en pro y en contra del mismo. En esta dimensión crítica, Guédez (2006), lo describe con las siguientes palabras: “En él insistir-existir, reflexionar-permanecer y vivir-pintar han sido una sola cosa”.

El artista ha manifestado en sus escritos y declaraciones la significación que tiene la creación artística para él, ha hecho aseveraciones que apuntan hacia una concepción personal del arte y del artista, sustentándose en la evidente investigación que realiza en este campo.

Manuel Quintana Castillo (1974) dice:

Lo importante es que cada artista encuentre su camino y se meta en él por completo, lo importante es afirmar la propia verdad personal, sin que para ello sea necesario negar a los demás, es conveniente que los venezolanos nos intereseemos por nosotros mismos, por lo que somos y por lo que debemos ser, sin renunciar a las aportaciones de la plástica internacional, debemos tratar de que se produzca un acento particular, criollo en nuestra propia obra. (p.30)

En años más recientes, en una entrevista realizada por López (2005), Quintana expresa: “Ya los europeos tienen su cultura hecha: La verdadera magia está aquí en América (...) Si hacemos algo inédito, excelente, y si reinventamos algo, también es perfecto”.

Posteriormente Quintana Castillo (2006) vuelve a insistir sobre este particular, refiriéndose a una opción para impulsar en Venezuela, el arte contemporáneo:

La vanguardia tiene que venir de otra parte, no siempre de Europa como lo ha sido hasta ahora. Sigue existiendo una especie de coloniaje cultural desde la época de la colonia. Claro que el estudio de la evolución del Arte occidental también es importante, pero la Resistencia debe ser una nueva conciencia creativa tanto para Venezuela como para América Latina.

Sus escritos, declaraciones y obra muestran a un artista inquisitivo, cuestionador, polémico, y sobre todo serio en sus consideraciones. Quintana Castillo no sólo genera imágenes, sino

que se esmera en sustentar las mismas con una plataforma de ideas coherentes. El artista plantea (2006):

Espero que alguna de mis reflexiones sirva para alumbrarles un poco el camino a algunos. Para mí la Pintura ha sido una experiencia cultural, no solamente pintar cuadros. Me he involucrado intelectualmente durante mi vida, en una reflexión constante, eso para mí ha sido inevitable no puedo evitar de hacer las dos cosas al vez.

En Venezuela son pocos los artistas contemporáneos que han incursionado en el ejercicio de la escritura para expresar reflexiones en torno a su propia obra y sobre el arte en general. Entre ellos está este artista, quien en forma constante durante su trayectoria y paralelamente a su obra plástica, ha producido serias argumentaciones teórico—estéticas, de las que hasta ahora no se ha planteado un estudio sistemático. Resulta de interés que sus escritos sean estudiados y analizados con rigor metodológico, lo cual podría constituir un aporte en la definición de un aspecto importante en el contexto del arte venezolano actual.

Una Reflexión Acerca de la Teoría y Praxis Artísticas

En este estudio se parte de las acepciones de teoría y praxis que aporta Acha (1979) lo que permite discernir acerca de la importancia y reciprocidad existente entre ambos conceptos aplicados al campo del arte. El concepto de praxis es en líneas generales, entendido como un sinónimo de práctica. Sin embargo, el autor hace una distinción entre ambos conceptos: denomina práctica a los hechos y técnicas, al quehacer y los procedimientos, mientras que praxis será la acción o actividad, la transformación o producción.

A la luz de estas definiciones, se interpreta que la práctica deviene estática, mientras la praxis es dinámica. Se puede acotar que se encuentran prácticas en toda praxis, es decir, si la praxis se identifica con todos los actos humanos, éstos requieren de procedimientos (o prácticas), los cuales a su vez exigen un aprendizaje previo.

Acha (1979) sostiene que en toda praxis intervienen procesos mentales y sensitivos. Por ello, se identifica la praxis con la producción tanto de conocimientos o teorías como de objetos. La producción sistematizada de teorías será la praxis de procesos mentales y la producción de obras de arte será la praxis de procesos sensitivos.

En torno a la teoría, Acha (1979) ofrece dos puntos de vista: El primero se refiere a ideas y conocimientos, imágenes, representaciones que se pueden emplear en forma sistemática o no, para penetrar en la realidad y conocer sus posibilidades de cambio. El segundo se refiere a pensamiento o razón, lógica o construcción intelectual de hechos, es decir, como una forma de estructurar racionalmente los conocimientos de la realidad, que no necesariamente tienen por objetivo la producción de conocimientos científicos propiamente dichos.

Estas acepciones permiten vislumbrar que la teoría es también, como se planteó anteriormente, un producto íntimamente ligado con la praxis. De acuerdo a lo expresado por Acha, el hombre es, por esencia, racional y transformador, por lo que teoría y práctica estarán siempre presentes e interconectadas en sus obras y sus actos. Aplicando este concepto al campo del arte, se puede afirmar que el artista realiza operaciones teóricas en su sistema de producción plástica.

Se parte de la idea que expresa que el arte es conocimiento sensitivo de la realidad, y que entre sus misiones se cuenta con

cambiar los modos de conocerla, verla y significarla, transformando el ambiente en beneficio del hombre, tal como lo sostiene Acha (1979) y lo comprueban innumerables imágenes artísticas desde la antigüedad. Otro autor que avala estos planteamientos es García Canclini (1989), quien afirma que la obra de arte tiene efectos inmediatos en el conocimiento y en la transformación de las relaciones estéticas del hombre con la realidad.

El conocimiento sensitivo, inherente al arte, incumbe también a las realidades interiores del hombre, es decir, este conocimiento es la expresión de lo que el hombre es y de lo que quiere ser a través de realidades subjetivas e inventadas, que posteriormente pueden ser susceptibles de tomar el carácter de símbolo dentro de una colectividad determinada.

Estas ideas justifican la importancia que se da en la presente investigación a la interrelación de las praxis empíricas o sensitivas y las praxis teóricas, es decir, a la revisión de los efectos que tienen las ideas y las imágenes artísticas en el desarrollo de los comportamientos humanos y en el conocimiento de la realidad o de todo lo que puede ser objetivado, específicamente en el pensamiento y obra de Manuel Quintana Castillo.

Como se puede observar se plantea una investigación que aborda dos tipos de productos distintos y complementarios entre sí: *los conocimientos y los objetos, las teorías y las obras*, las cuales se van a percibir como productos realizados en forma paralela durante la trayectoria del artista, y que conforman una estructura y una estética. Esta última afirmación se sustenta sobre la base de que la estética como ciencia examina todos los conceptos que surgen de la experiencia estética y los juicios estéticos.

Es oportuno hacer referencia a la división que hizo Baumgarten de la estética una vez que la convirtió en ciencia. Esta

es: *Estética Teórica*, como ciencia del conocimiento sensible que se ocupa de los procesos intelectuales, y *Estética Práctica*, que estudia la reacción afectiva de ciertos conocimientos, es decir, sus resultados, lo que guarda íntima relación con el binomio teoría–praxis, tema del que ya se ha hecho referencia. (citado por Bayer, 1986).

Aproximación a la estética teórica y práctica de Manuel Quintana Castillo

Los procesos intelectuales, como se ha señalado, son los que conforman la *Estética Teórica*, y se puede afirmar que tales procesos, al permitir la estructuración de los conocimientos adquiridos a partir de la interrelación racional, con los espacios de la realidad, facilitarán la interpretación o transformación de esa realidad en realidades pintadas, esculpidas, narradas, etc, las cuales conforman la *Estética Práctica*.

Es oportuno puntualizar cómo se evidencian ambas *Estéticas* en Manuel Quintana Castillo. Se ha hecho referencia a que este artista ha dedicado gran parte de sus esfuerzos a la profundización de diversos temas inherentes al arte, fungiendo en oportunidades como un crítico, lo que introduce un elemento a la investigación: la valoración de la crítica de arte como parte de la *Estética Teórica*.

Se parte de la base de que, en primer lugar, en todo espectador hay un crítico cuando fórmula opiniones o juicios sobre una obra; y que también es crítico el artista cuando juzga su propia producción o la de otros artistas, por lo cual la crítica es una actividad general en todos los sujetos que intervienen de algún modo en el arte. Pero la crítica sólo alcanza su perfección cuando desempeña una función especializada dentro de la vida artística y adquiere una expresión literaria.

Así, el crítico debe poseer una experiencia y un conocimiento del arte que lo capacite para emitir juicios sobre éste, debe poner en claro sus valores y hacer interpretaciones, ajustándose a las condiciones objetivas de la obra de modo de no caer en afirmaciones arbitrarias.

Ante estos planteamientos se puede decir que, toda crítica supone como premisa para sus juicios, un concepto general del arte, y será el crítico quien decida si puede desarrollar ese conocimiento con el rigor necesario para convertirlo en una *Teoría Estética* o mantenerlo en la indeterminación, decisión que implica de su parte un espíritu reflexivo (Ramos, 1987). De acuerdo a lo expresado por Octavio Paz (1985), el espíritu crítico es la gran conquista de la edad moderna. Sin crítica, sin rigor y sin experimentación, no hay arte ni literatura.

Por su parte Juan Acha (1979), define a la crítica como máxima expresión de la valoración artística, asumiendo la actividad del crítico de arte como una operación teórica, es decir, que ella permite variadas dimensiones para la realización de desarrollos teóricos.

Este autor plantea que entre las valoraciones profesionales está:

- (a) la del artista, quien las traduce en elementos de su producción,
- (b) el teórico quien las traduce en ideas generales,
- (c) los historiadores a dimensiones pretéritas y
- (d) el crítico, que enfrenta las obras con mayores y mejores arrestos cognoscitivos y conceptuales para evaluar las dimensiones artísticas de una obra. (p.132).

En este contexto sobre la producción de teorías a partir de la crítica es válido afirmar que Quintana Castillo es perfectamente fácil de insertar en el esquema propuesto por Acha, debido a que su amplia producción de reflexiones en torno al arte así lo permite.

Quizás lo que resulte un tanto complejo es ubicarlo en una sola de las dimensiones del desarrollo de teorías, ya que este artista no se detiene en una de ellas, sino que se diversifica en la construcción de variados argumentos reflexivos, desde los cuales unas veces actúa como artista, otras como teórico, en ocasiones su estilo se identifica con el del historiador y, por último como crítico e investigador, actualizando día a día, responsablemente, su visión en torno al complejo mundo del cual forma parte.

Así Quintana Castillo ha producido un variadísimo material escrito. Ha estado trabajando con constancia en la construcción de sus propias reflexiones en torno al arte, y quizás sin proponérselo, se ha convertido en una “rareza” del arte venezolano, digno de ser estudiado ampliamente desde la perspectiva de su base teórica.

Se pueden encontrar escritos de Quintana Castillo desde mediados de los 50, en los que aborda temas referidos a las artes plásticas, temas acerca de estilos artísticos, movimientos, personalidades del arte. Ofrece, como ya se ha señalado, declaraciones autoreflexivas en torno a su propia obra, políticas culturales, salones de arte, educación artística, y temas que se convierten en determinados momentos en temas comunes y obligados de todo el que esté cercano a este campo, tales como la muerte del arte, las vanguardias artísticas, el arte latinoamericano, la existencia de Dios, etc. De esta manera, Quintana Castillo responde a las referencias estéticas que en la actualidad procuran una revisión más del arte y del hecho creador.

Sus artículos, los cuales son considerados por autoridades en materia literaria como ensayos, han sido publicados en periódicos, revistas culturales, y catálogos, lo que ha permitido tener una aproximación a su estética.

A pesar de que es desde la década del 50 cuando se tiene información de su trabajo intelectual, esta actividad de lector y escritor la venía cultivando desde su primera infancia, dato que no se debe desechar, ya que así se puede tener una visión de su pureza y autenticidad en este campo.

Cuenta el artista Manuel Quintana Castillo (1994a), que desde niño tuvo acceso a una “inolvidable enciclopedia de cuentos, historias, fábulas, idiomas y misceláneas científicas, conocida con el excitante nombre de *“El tesoro de la juventud”* (p. 4-1). Fue de allí de donde nació su interés por Esopo, Samaniego, La Fontaine, por nombrar sólo a los fabulistas. Luego en sus libros aparecieron Góngora, Mallarmé, Antonio Machado, Elliot, Ramos Sucre, Vallejo, entre otros. Estas experiencias literarias sientan las bases de sus reflexiones, y así lo expresa:

Un cuento es un clima (...) Toda obra de arte íntegra y compacta mantiene inevitablemente un clima poético, un clima mágico y una presencia sensible de la realidad. La sonoridad de las palabras y la densidad de las imágenes mantienen un diapason donde no hay puntos de fuga perdidos ni tampoco espacios carentes de significado (...) En mis eventuales aproximaciones a la escritura he podido o creído interpretar que el clima, la intensidad y la sobriedad serían presencias fundamentales de la realidad exterior e interior, igual también que en ciertos casos y circunstancias de la pintura. (p. 4-1).

El entorno de intelectualidad no dista de sus prácticas artísticas. Son elementos que van de la mano en Quintana Castillo. Quizás no se puede tener una visión cabal de este complejo personaje de la plástica, sino se tiene acceso al todo que lo conforma. Su imaginación está íntimamente ligada a sus reflexiones, ella es estimulada por la percepción de los objetos que le circundan, aunque luego, y esto es lo más interesante, él construya nuevas realidades a partir de éstas, lo que constituye su *Estética Práctica*. El propio artista señala que su proceso de reflexión fue apareciendo a medida que su obra iba madurando. Fue la pintura la que según sus palabras le obligó a hacer una reflexión sobre su propio vocabulario, lo que inevitablemente también lo indujo a establecer vínculos con otras áreas de la cultura. (citado por Monsalve, 1996)

En entrevista a Quintana Castillo, expresó que la literatura, la plástica y el cine son parte de la unidad que conforma el destino del hombre. Su contacto con estos ámbitos culturales incrementa la fisonomía de sus teorías y praxis artísticas.

La racionalidad en el arte en la visión de Manuel Quintana Castillo

En variadas oportunidades, la crítica ha favorecido a Manuel Quintana Castillo reconociéndolo como un artista que tiende a la reflexión y a las aproximaciones intelectuales, por lo que es calificado como uno de los artistas más cultos en el contexto de la plástica venezolana y hasta de Iberoamérica. Así lo afirma Víctor Guédez, Oscar Sambrano Urdaneta, Juan Calzadilla, entre otros, afirmación que hacen basándose en el conocimiento que tienen sobre una cantidad considerable de artículos referidos al arte, realizados por el artista desde 1955.

En una entrevista realizada por Nieves (2006), Quintana manifiesta el valor que da al trabajo del crítico, con las siguientes palabras:

El crítico acompaña al creador, es un observador que encuentra lecturas que el mismo artista no había previsto. Uno plantea cosas en los cuadros con una inocencia previa, con un conocimiento instintivo antes de conocerlas realmente. Es una forma de inocencia que es sana para el artista. Creo que la crítica es necesaria siempre y cuando no sea parcializada.

En virtud de la importancia de su trabajo intelectual, se ha querido en este trabajo investigativo identificar sus ideas estéticas, categorizando aquéllas que guardan íntima relación con su praxis artística, y para ello se ha considerado conveniente iniciar el estudio abordando la idea estética principal de Quintana Castillo: **La Racionalidad en el Arte**, esta idea constituye el soporte de su estética.

Para iniciar el estudio de esta idea estética, es conveniente recurrir a lo expresado por el propio Quintana (1995) en la entrevista realizada por Monsalve. Al respecto expresa:

Ese es un proceso que ha ido apareciendo a medida que mi obra se ha profundizado. Ella me ha obligado a hacer una reflexión sobre sí misma y sobre mi propio vocabulario. Inevitablemente eso también me indujo a establecer vínculos con otras áreas de la cultura. En los años de mi primera juventud (...). Me sentí muy motivado con todo lo que era la literatura, el arte y el cine, entendí que eso era parte de una unidad que formaba el destino del hombre. Eso me permitió ir incrementando lo que pudiera ser mi fisonomía cultural y al mismo tiempo empecé a exteriorizar las reflexiones (p. C4).

Todo artista debe preguntarse constantemente si tiene algo que decir relacionado con el mundo en el que se mueve, con el entorno que le proporciona las imágenes para su obra, con sus vivencias artísticas, etc, y decirlo. Para el artista de hoy esto debe ser un reto importante, ya que así asume su propia voz y su propio acento individual, a la vez que permite al público conocerlo desde otra perspectiva, tal como se aprecia en Quintana Castillo, quien está a favor de la reflexión producto de una concienzuda investigación, lo que coincide con su actividad intelectual. Ha realizado escritos y ha dado declaraciones que, conjuntamente con su obra, muestra a un artista que posee una plataforma de ideas coherentes, que ha definido su propia estética.

Quintana Castillo (1982) plantea que los críticos y coleccionistas habituales no sienten mucha simpatía por los pintores demasiado sabios, y que el público en general prefiere dejar los ejercicios de la sabiduría en mano de políticos y líderes (p.4-3). Pero a pesar de ello, él piensa lo contrario, lo que guarda íntima relación con las influencias que recibió en su paso por varios grupos o círculos intelectuales y literarios, entre ellos: el grupo *Sardio, República del Este, Papel Literario* y otros de corta existencia, experiencia que contribuyó al desarrollo de un pensamiento profundo acerca de su propia obra y del arte en general.

Así comienza a publicar en El Nacional, en los años 50. Uno de los primeros artículos fue Hierro y alambre en la estructura del sueño, sobre Alexander Calder. Luego de muchos años, en conversación con Monsalve (1995) declaró que continuaba escribiendo reflexiones intemporales y universales sobre el arte, lo que le servía para aclarar ideas. (p.C4).

Manuel Quintana Castillo (1981), sabe que de las ideas sobre la relación arte, cultura, racionalismo y sensibilidad, se han ocupado distintos intelectuales, pensadores, escritores y artistas, entre los

que menciona a Paul Klee, Malevitch, Kandinsky, Mondrian y al latinoamericano Torres García. Al respecto se hace las siguientes preguntas: “¿Hasta qué punto es creativo o inhibitorio el factor intelectual en las artes plásticas? ¿Existe una forma de sensibilidad específicamente intelectual?” (p.C17).

Para responder a estas interrogantes recurre a lo expresado por filósofos y estetas, de quienes hace referencia en su texto: Del filósofo del arte Wilhelm Worringer, toma la idea de que la existencia de una “sensibilidad intelectual” vendría a ser nuestra “segunda naturaleza”, es decir, una sensibilidad también “natural”, por ser humana, paralela a la “naturaleza original” (p.C17).

De Herbert Read estudia el cuestionamiento que hace al exceso de “preocupación cultural”, y de acuerdo con esta idea de Read, revisa también el llamado que hace a la naturaleza primaria el autor Henry Miller. Sobre esto Quintana (1981), llega a decir: “quiero ser cada día más omnívoro, herbívoro, animal y vegetal”. (p. C17).

Luego de analizar estas posiciones complementarias, Quintana Castillo (1981), hace la siguiente reflexión: “Parece, de tal modo, que continúa planteado el conflicto entre la naturaleza y los objetos, y pudiéramos en tal virtud preguntar: ¿carecen los objetos intelectuales de todo vínculo natural?” (p.C17). Ante esta pregunta que se formula, expone la posición que asume diciendo:

Personalmente me inclino a pensar que todo lo que el hombre hace en sentido creativo corresponde a la naturaleza, pero en otro nivel. Ninguna percepción visual deja de pertenecer a la sensibilidad, no obstante su forma, y la sensibilidad humana no puede ser de otra forma sino natural, en cualquier dirección. (p.C17)

Con esto defiende al acto intelectual por su sentido creativo y como parte de la naturaleza del hombre, mostrándose así a favor de lo expresado por Worringer. Quintana Castillo (1984 b), expresa que el conocimiento y el estudio del pensamiento de algunos maestros del arte pueden ser muy favorables para despejar dudas y aclarar caminos. El artista no debe negarse la posibilidad de la investigación, ya que esa actividad le enriquece, sin que esto quiera decir, y es conveniente hacer la aclaratoria, que sea obligatorio o imprescindible sumarse incondicionalmente a las ideas y procedimientos de esos maestros del arte, sino destacar la importancia y tomar en cuenta la “actitud” que ellos asumieron en el proceso de creación y realización de sus obras. (p.4-1).

Años más tarde esta última idea se percibe aún en su discurso. Al respecto dice Quintana (1990), en entrevista con Jiménez:

El artista debe saber olvidarse de los conocimientos de los consagrados, a la hora de emprender la obra, para no restar espontaneidad al trabajo, de lo contrario se seca la pintura. El pintor no puede pasar una raya pensando en cómo lo haría Picasso. No hay que pintar como, hay que pintar. Olvidarse del cómo, de las metas, de los instrumentos y expresar inmediatamente lo que se siente. (p.4-1).

Con estas ideas lo que quiere expresar Quintana Castillo es, que lo importante es que la intelectualización no debe alejar al artista de la idea de que la percepción de un mismo objeto no es igual para todos, ya que no hay una sola realidad, sino distintas experiencias individuales y distintas lecturas frente a ese objeto.

En entrevista al artista, realizada por la investigadora, manifiesta que la pintura es una actividad empírica, ya que

únicamente puede ser dada mediante la experiencia individual y sensorial de las formas y los colores, es decir, que el arte para Quintana Castillo es un fenómeno de intuiciones, experiencias y sorpresas. “La idea de la pintura es una cosa mental, como pensaba Leonardo. Pero la pintura en cuanto a su naturaleza y su carácter es cosa de los sentidos”. (Quintana Castillo, entrevista personal, agosto 18, 1999).

Haciendo referencia nuevamente a la importancia de la investigación en el arte, Manuel Quintana Castillo considera que Malevitch, Kandinsky, Mondrian, Cézanne, Georges Braque, Paul Klee, Moholy-Nagy, Josef Albers y Torres-García, son maestros de signo positivo, ya que poseen virtudes de las que se puede aprender, es decir, que son constructivas y transferibles.

El observa que en las ideas y las obras de estos maestros se advierten variadas y resplandecientes cualidades: “profundidad subjetiva, sensaciones acentuadas, y claridad conceptual...”. Y lo que más aplaude Quintana Castillo (1984 b), de estos artistas es que saben conjugar en sus obras “el instinto y la razón, la emoción y la sabiduría, la intuición y la mano, sin menoscabo de los acontecimientos imprevistos y casuales, que, según su criterio, son factores determinantes en la creación de una obra de arte”.

(p. 4-1).

Quintana Castillo (1984 b) también hace referencia a los artistas de signo negativo o “artistas malditos” al respecto dice:

No se puede olvidar que todos los “poetas malditos”, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, eran laboriosos constructores de palabras y que sólo a fuerza de manejar el lenguaje como si fuera una joya o un objeto precioso, pudieron obtener el perfecto resplandor de sus bellas

blasfemias y maldiciones. Después de todo, el diablo de los poetas malditos también es un diablo académico. (p.4-1).

Al estudiar sus textos, se percibe que Quintana Castillo no ha cambiado su discurso, lo que ha hecho es madurar cada una de sus ideas. En ellos subyacen variadas temáticas referidas al arte; en oportunidades se plantea temas generales en torno a estilos, movimientos o personalidades artísticas; otras veces ofrece declaraciones sobre su propia creación artística, también aborda temas referidos a museos, salones de arte, crítica, etc.

Una variada gama de temas ha desarrollado este artista, a lo largo de su trayectoria, y se aprecia que ellos guardan íntima relación con su praxis artística, y que por su recurrencia permiten identificar una línea de pensamiento conformada por aspectos muy precisos, a los que podemos denominar Categorías Estéticas de Manuel Quintana Castillo, lo que nos hace afirmar que en Latinoamérica, específicamente en Venezuela, sí hay producción de teorías artísticas que emergen de nuestro propio contexto y que dan sustento a la producción artística nacional.

Conclusión

El problema que motivó la revisión de la producción teórica de algunos artistas venezolanos, específicamente de Manuel Quintana Castillo, estuvo centrado en la reflexión acerca de la perceptible ausencia de una crítica capaz de dar a la luz una teoría clarificadora para la plástica de América Latina, y, por ende, de Venezuela.

Se puede observar que la crítica, específicamente la venezolana, pasa por alto la caducidad estructural de antiguos

modelos de crítica surgidos en otros territorios. Muchos artistas no se han ocupado de producir un discurso propio; han preferido que sean otros quienes construyan uno.

En líneas generales, entre los artistas venezolanos uno de los mayores objetivos pareciera ser, haber sido citados por Juan Acha, Marta Traba o algún crítico argentino, brasilero o norteamericano. Esto lamentablemente evidencia una especie de élite de la crítica latinoamericana en la cual no se pronuncia la voz venezolana, marcándose una gran distancia entre la crítica y los artistas.

Este caso no roza a Manuel Quintana Castillo, quien no sólo se ha destacado por haber logrado una caligrafía personal, sino que además complementa su trabajo creativo con una profundidad reflexiva que le hace merecedor de los calificativos de crítico de arte, teórico del arte, poeta y escritor, lo que le diferencia como individualidad dentro de la plástica nacional.

Su actividad de escritor comienza a los treinta y cinco años, tiempo en el cual publica una serie de textos a través de la radio y la prensa. Lo primero que se nota en ellos, expresa Balza (1996), es una prosa clara y un pensamiento firme, prueba de que están precedidos por la ejecución verbal y la reflexión frecuente (p. 5). Estas afirmaciones constatan que las aproximaciones a la escritura han permitido al artista interpretar con intensidad las presencias de la realidad exterior, que no son más que su entorno, sus vivencias, sus experiencias raigales como constantemente él las define.

Aquí, se hace énfasis en que los artistas han de concentrar sus voluntades y objetivos en la calificación de su propia obra, en el contexto de sus vivencias latinoamericanas, y eso es lo que ha hecho Quintana Castillo (1982), “porque difícilmente un alemán o un inglés podrán tener esas sensaciones que provienen de nuestras propias realidades” (p. 4-3).

Esta visión general es asumida por Manuel Quintana Castillo como parte de su cotidianidad, la pintura no es para él un ejercicio gratuito que se realiza impunemente sin mayores consecuencias, sino una forma de la conciencia cultural.

Por ello, ha sabido conjugar la teoría con la praxis artística, llevando ambas actividades en un perfecto paralelo, lo que no es muy frecuente encontrar en el campo del arte de estos tiempos. Quintana Castillo se involucra con su entorno, sopesa del mundo circundante los diversos objetos y le da a cada uno su equilibrio, los vive, los estudia, reflexiona, y luego plasma sus interpretaciones, a través del lápiz o los pigmentos.

El artista muestra que ha sentido amor por la pintura y también por los libros y la escritura. Para él la escritura “es también un dibujo de signos en dirección horizontal”. (1994: p.4-1). Leer y escribir le permiten a Quintana Castillo apuntalar sus estímulos esenciales en la pintura y la plástica.

De este estudio se desprende la idea de que así como la obra de Manuel Quintana Castillo, debe ser estudiada en paralelo con sus escritos y declaraciones, ya que este conjunto concreta la estética del artista, también resulta recomendable realizar estudios en torno a las reflexiones de otros artistas venezolanos, ya que ellas pueden representar un aporte importante para la definición y consolidación de una estética nacional.

Referencias

- Acha. J. (1979). *Arte y Sociedad: Latinoamérica el Sistema de Producción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Balza, J. (1996, Febrero 11). Tres notas sobre Quintana Castillo. *El Globo*. Caracas. (p.5) Revista en línea Verbigracia Año II N° 10 18 de julio de 1998. [Consultado el 07 de julio de 2005]

- Bayer, R. (1986). *Historia de la Estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo
- Guédez, V. (2006) *Manuel Quintana Castillo "Una visión retrospectiva"*. Venezuela Analítica.Com. (Revista en línea), Junio 30 Disponible: <http://www.analitica.com/va/artef/oya/9909820.asp>. [Consulta: 2009, Enero 25]
- Jiménez, M. (1990, Diciembre 5). El dibujo para mí no ha sido una apoyatura. *El Nacional*, p 4-1
- Monsalve, Y. (1995 Octubre 28). Creo en la verdad de la pintura– pintura. *El Nacional*, p.C4
- Monsalve, Y. (1996, Julio 21). Mi pintura es un solo cuadro. *El Universal*, p.4-3
- Nieves M. J. (2006) *Una interesante entrevista con el pintor Manuel Quintana Castillo tras la aparición del libro*. Blog: "Vivir es cuestión de método" Abril 30 (Blog en línea), Disponible: http://cuestiondemetodo.blogspot.com/2007_04_01_archive.html [Consulta: 2009, enero 15]
- López K. (2005 Marzo/Abril). *Manuel Quintana Castillo. Libertad Creadora*. Entrevista realizada en Galería Medicci. Publicada en: TORRECASA. Año 5, Número XXII. (Artículo en línea), Disponible: <http://www.medicci.com/entrevistas/mqc3.htm> [Consulta: 2008 Marzo 17]
- Palenzuela, J. C. (1998 febrero 18). De la Memoria y de la vista se Trata. *El Nacional*. Papel Literario (p.3).

Paz, O. (1985). *Pasión Crítica*. Barcelona, España: Seix Barral.

Quintana Castillo, M. (1974, Octubre 6). El cientismo convierte la pintura en otra cosa. *Últimas Noticias*, Suplemento Cultural. p.30

Quintana Castillo, M. (1981, Junio 15). ¿La pintura es una cosa elemental o un acto mental? *El Nacional*. p. C17

Quintana Castillo, M. (1982). Cuadernos de Pintura. Caracas: Galería de Arte Nacional. p.4-1

Quintana Castillo, M. (1984 b, Enero 30). Apuntes sobre el arte y la artesanía. *El Universal*, p.4-1.

Quintana Castillo, M. (1994, Septiembre 11). El inocente pintor y sus lecturas. *El Universal*, p.4-1

Quintana Castillo, M. (1995, Enero 8). Puntos para intentar una reflexión. *El Universal*, p.4-2

Quintana Castillo, M. (2000) Catálogo para la Exposición: En el río de Babel. Galería Muci.

Quintana Castillo, M. (2006): Lo plástico es lo que confiere dignidad estética a lo visual *Encontrarte*. Revista Cultural Participativa. año 3. Febrero 02. (Revista en línea), Disponible: <http://encontrarte.aporrea.org/hablando/52/a12781.html> [Consulta: 2008, Noviembre 04]

Ramos, M.E. (1987). *Arte y Naturaleza*. Caracas: Lagoven.

Yurkievich, S. (1984). *El arte de una sociedad en transformación*. En Damián Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, UNESCO – Siglo XXI, México.

LAS HISTORIAS MÚLTIPLES Y LA REESCRITURA DE LA HISTORIA COMO TENDENCIAS DISCURSIVAS

Mayra Y. Mendoza Blanco
mayritamendoza@yahoo.com

Resumen

El presente estudio pretende abordar el contexto cultural contemporáneo para analizar las operaciones discursivas en la narrativa venezolana de finales de siglo XX y principios del siglo XXI. Ante una realidad compleja e hipersegmentada se manifiesta un discurso diferente, representado en la literatura mediante procedimientos narrativos (el tratamiento del narrador, el tiempo, espacio, la temática y el lenguaje), los cuales asumen la capacidad de organizar tantas realidades distintas o universos como sean posibles. Las historias múltiples, como procedimiento narrativo, son una construcción polifónica de historias fragmentadas que se entrecruzan y despliegan un microcosmos narrativo, una acción mínima que integradas pueden conformar un macrocosmos. Con la reescritura de la historia, se plantea la combinación entre la documentación histórica y la invención mimética, con ello, la relativización de la historia misma, un juego entre las fronteras de la verdad y de la ficción. Se revisan las obras de Torres, Antillano, y Vegas.

Palabras Clave: Tendencia discursiva, historias múltiples, reescritura de la historia.

Recepción: 26-11-2008 Evaluación: 05-02-2009 Recepción de la versión definitiva: 09-03-2009

MULTIPLE STORIES AND HISTORY REWRITING AS DISCURSIVE TRENDS

Abstract

This study attempts to approach the contemporary cultural context in order to analyze the discursive operations in Venezuelan narrative of the end of the XX century and beginnings of XXI century. In view of a complex and hypersegmented reality, a different discourse manifests itself. Such discourse is represented in literature by means of narrative procedures (narrator treatment, time, space, theme and language), which assume the capacity of organizing as many different realities or universes as possible. Multiple stories, as narrative procedure, involves a polyphonic construction of fragmented stories that intertwine and display a narrative microcosm, minimum actions that, once integrated, can shape a macrocosm. With history rewriting a combination of historic documentation and mimetic invention is stated, and so is the relativization of history itself: a game of the borderlines between truth and fiction. The works of Torres, Antillano, and Vegas are reviewed.

Key words: discursive trend, multiple stories, history rewriting.

LES HISTOIRES MULTIPLES ET LA RÉÉCRITURE DE L'HISTOIRE COMME TENDANCE DISCURSIVE

Résumé

Cette étude prétend aborder le contexte culturel contemporain pour analyser les opérations discursives dans la narration vénézuélienne à la fin du XXe siècle et au début du XXIe siècle. Devant une réalité complexe et hyper segmentée se manifeste un discours différent, représenté dans la littérature par le biais de procédés narratifs (le traitement du narrateur, le temps, l'espace, la thématique et le langage) assumant la capacité d'organiser autant de réalités différentes ou d'univers qui soient possibles. Les histoires multiples,

telles que procédé narratif, sont une construction polyphonique des histoires fragmentées qui s'entrecroisent et qui déploient un microcosme narratif, une action minimale qui, intégrés, peuvent composer un macrocosme. Avec la réécriture de l'histoire, se pose la combinaison entre la documentation historique et l'invention mimétique et, avec cela, la relativisation de l'histoire, un jeu entre les frontières de la vérité et de la fiction. Sont étudiées les œuvres de Torres, Antillano, y Vegas.

Mots clés : tendance discursive, histoires multiples, réécriture de l'histoire.

LE MOLTEPLICI STORIE E LA RISCrittURA DELLA STORIA COME TENDENZE DISCORsIVE

Riassunto

Questo studio vuole affrontare il contesto culturale contemporaneo per analizzare il registro discorsivo nella narrativa venezuelana delle fine del XX secolo e inizi del XXI. Davanti ad una realtà complessa e ipersegmentata si manifesta un discorso diverso, rappresentato nella letteratura attraverso procedure narrative (il trattamento dato dal narratore, il tempo, lo spazio, la tematica e il linguaggio), le quali assumono la capacità di organizzare molte realtà diverse o gli universi possibili. Le molteplici storie, come procedura narrativa, sono una costruzione polifonica di storie frantumate che si incrociano e distendono un microcosmo narrativo e un'azione minima che, integrati, possono conformare un macrocosmo. Con la riscrittura della storia, si imposta la combinazione tra la documentazione storica e l'invenzione mimetica, facendo della relativizzazione della storia stessa, un gioco tra le frontiere della verità e quelle della finzione. Si riesaminano le opere di Torres, Antillano e Vegas.

Parole chiavi: Tendenza discorsiva. Storie molteplici. Riscrittura della storia.

AS HISTÓRIAS MÚLTIPLAS E A REESCRITA DA HISTÓRIA COMO TENDÊNCIAS DISCURSIVAS

Resumo

O presente estudo pretende abordar o contexto cultural contemporâneo para analisar as operações discursivas na narrativa venezuelana de fins do século XX e princípios do século XXI. Ante uma realidade complexa e hiper-segmentada, manifesta-se um discurso diferente, representado na literatura mediante procedimentos narrativos (o tratamento do narrador, o tempo, o espaço, a temática e a linguagem), os quais assumem a capacidade de organizar tantas realidades distintas ou universos como sejam possíveis. As histórias múltiplas, como procedimento narrativo, são uma construção polifônica de histórias fragmentadas que se entrecruzam e produzem um microcosmo narrativo, uma ação mínima, histórias essas que, integradas, podem conformar um macrocosmo. Com a reescrita da história, equaciona-se a combinação entre a documentação histórica e a invenção mimética e, paralelamente, a relativização da própria história, um jogo entre as fronteiras da verdade e da ficção. Analisam-se as obras de Torres, Antillano e Vegas.

Palavras-chave: tendência discursiva, histórias múltiplas, reescrita da história

LAS HISTORIAS MÚLTIPLES Y LA REESCRITURA DE LA HISTORIA COMO TENDENCIAS DISCURSIVAS

Mayra Y. Mendoza Blanco

Introducción

La contemporaneidad nos conduce por una serie de transformaciones que trastocan de forma diversa y flexible las relaciones en las formas representacionales del arte y la literatura de estos tiempos. Ésta desborda relaciones múltiples, heterogéneas que configuran una realidad fragmentaria y disgregada en los que muchos parecieran tomar la palabra ante el cuestionamiento de los discursos legitimados.

Con el auge de la globalización y sus características formas de interacción de las actividades económicas y culturales, bajo un sistema de muchos centros, se activa: un redimensionamiento de las instituciones y los circuitos de ejercicio de lo público; los patrones de asentamiento y convivencia urbanos; una redefinición del sentido de pertenencia e identidad y, definitivamente el pasaje del ciudadano a consumidor en la enorme aldea global (García Canclini, 1995). La globalización se instala, entonces, como un sistema tecnológico en la enorme red de los sistemas de información, las telecomunicaciones y de transporte que da paso a una desterritorialización y desaparición de las fronteras tanto geográficas como culturales. Las relaciones se vuelven múltiples, las barreras idiomáticas se desvanecen en el espacio cibernético y entra en juego el proceso de hibridación, el cual significa intercambio, mezclas, fusión y construcción de nuevas formas, en el que las tradiciones se entretajan con las modas y la vanguardia, lo popular con lo culto, lo individual con lo masivo; de modo que, dicho proceso

surge del intento de reconvertir un patrimonio para adaptarlo a las nuevas condiciones de producción y mercado, esto ocurre como una manera de negociación constante que puede llegar a ser además conflictiva, siempre en busca de la sobrevivencia de todos. Los alcances de la globalización, la velocidad del desarrollo científico y tecnológico, la enorme influencia de los medios de comunicación produjeron nuevas prácticas sociales que privilegian lo efímero, modas que desaparecen ante la entrada estrepitosa de otras; lo “novedoso”; lo material y el culto al “ahora”, en una sobresaliente cultura de la inmediatez, en la que importa el consumidor- ciudadano y su circunstancia, en su particular experiencia con el mundo y la vanguardia.

Esta influencia en el imaginario cultural latinoamericano coadyuva a establecer una sociedad hipersegmentada, caracterizada por una heterogeneidad socio-cultural, político-ideológica y económico- productiva. Al respecto, Brunner (citado por Castro Gómez, 1992) sostiene que:

Heterogeneidad cultural significa, en fin, algo bien distinto que culturas diversas (subculturas) de etnias, clases, grupos o regiones o que mera superposición de culturas, hayan éstas o no encontrado una forma de sintetizarse. Significa, directamente, participación segmentada y diferencial en un mercado internacional de mensajes que “penetra” por todos lados y de maneras inesperadas el entramado local de la cultura, llevando a una verdadera implosión de los sentidos consumidos/ producidos/ reproducidos y a la consecuente desestructuración de representaciones colectivas, fallas de identidad, anhelos de identificación... (p.104).

En una sociedad tan diversificada ya no pueden existir una uniformidad ni homogeneidad en las relaciones. Aparecen muchas

voces derivadas de las minorías, sin embargo, esto no garantiza la igualdad en el acceso a los bienes, se distancian aún más las brechas sociales y se benefician a los bloques hegemónicos por encima de las regiones periféricas, en un mundo acelerado, en constante renovación, creación y acumulación. Bracho (2006) sostiene que:

La realidad social de hoy es fiel testigo de cómo identidades inéditas florecen; así como que su estructuración constante sugiere su tenor transitorio, nunca estructurado de modo definitivo. Bajo el influjo de la globalización se han intensificado los procesos de identificación colectiva en las sociedades modernas practicada por los grupos erarios más jóvenes. Aunque viven entre lo que se difunde como propio, habitual y tradicional al interior de las comunidades nacionales, también experimentan las influencias del campo informacional cuyas representaciones ofrecen la imagen de homogeneidad. Con el proceso de globalización se presentan rasgos de viejo cuño, al lado de fenómenos nuevos relacionados con el desarrollo de tecnológico, la red satelital y la informática (p. 42).

Las identidades se construyen y reconstruyen frecuentemente, se imaginan, se reinventan en un proceso de intercambio constante, por tanto ya no es viable hablar de identidad en su acepción tradicional (modernidad), sino de identificaciones, con nuevas prácticas discursivas, la integración en pequeños grupos, cada uno con sus diferencias y especificidades, con sus discursos y sus "historias". Cada vez son más frecuentes la formación de grupos deportivos, de música, religiosos, y otras prácticas sociales, sobre todo en los jóvenes latinoamericanos, quienes encuentran en la ciudad global un ambiente multicultural ideal.

Es evidente que las transformaciones de finales de siglo XX y principios del siglo XXI generan una nueva sensibilidad en

todas las esferas del ámbito social y cultural. La humanidad perfila otras maneras de comprenderse a sí misma y de comprender su entorno. Se transforman las formas de comunicación, se manifiesta el predominio de las relaciones múltiples, en las que ya no se pueda dar la posibilidad de mantener la univocidad de una sola narrativa, por el contrario, deviene una realidad colmada por la multiplicidad de discursos y de sujetos híbridos, lo que recuerda la noción de “dialogicidad heterogénea” expuesta por Vattimo (1994).

Esta nueva sensibilidad condujo a pensar que Latinoamérica es otra y por tanto también su literatura. En ésta última se devela un nuevo modo de representación del otro, en el que parece registrarse un cambio que apunta a la creación de nuevas reglas narrativas, las cuales no necesariamente niegan las anteriores, ni transgreden los rasgos que podrían denominarse “irrenunciables” del género literario en cuestión, sólo se suman nuevos aspectos que complican los patrones tradicionales. Esto es según Eco (2005) la hipercodificación:

Todas las reglas retóricas y estilísticas que operan en cualquier lengua constituyen ejemplos de hipercodificación. Un código establece que determinada combinación gramatical es comprensible y aceptable y una regla retórica posterior (que no niega la anterior, sino que la admite como punto de partida) establece que esa combinación sintáctica debe usarse en circunstancias específicas con determinada connotación estilística (p. 210).

En la narrativa venezolana se plantea un discurso diferente que se constituye como una tendencia hacia la concepción múltiple. El escritor devela en su discurso, consciente o inconscientemente, algunas operaciones discursivas para representar lo

contemporáneo. Como se sabe, todo discurso incluye ciertas operaciones empleadas por el emisor, a fin de lograr un efecto en el otro, reacción o sencillamente un fin estético; tales operaciones están estrechamente vinculadas con la estilística y la dimensión retórica. Los procedimientos narrativos (el tratamiento del narrador, el tiempo, espacio, la temática y el lenguaje) son empleados por el escritor para armar estructuralmente el tejido narrativo, trascender los aspectos que podrían resultar tradicionales (la historia) y develar una trama en la que no sólo se cuenta una historia, también se construye un pensamiento, un mundo de significación y una conciencia.

Aunque la ruptura cronológica, el tratamiento del lenguaje, el perspectivismo, la intertextualidad, entre otros, se pueden encontrar en una narrativa anterior, la diferencia con respecto a este tipo de producción literaria radica, probablemente, en el volumen, la diversidad y el interés en crear una estética distinta que se aproxime a la fluctuante complejidad de nuestros tiempos, a su red fragmentaria y global, sin abandonar los temas que siempre han representado la piedra de toque de la cultura latinoamericana: la identidad y la historia.

Tales procedimientos narrativos que se han originado y definido mediante el manejo de los procesos intrahistóricos, la intertextualidad e interdiscursividad, se constituyen como manifestaciones de las tendencias temáticas y discursivas que nombran al antagonismo social, el anacronismo histórico, las historias múltiples y la reescritura de la historia. El presente estudio aborda los procedimientos que se registran como las historias múltiples y la reescritura de la historia.

Las historias múltiples

El primer término que hay que considerar al referirse a las historias múltiples, es evidentemente, la historia. De acuerdo con White (1992) la historia:

combina cierta cantidad de datos, conceptos teóricos para explicar esos datos, y una estructura narrativa para presentarlos como la representación de conjuntos de acontecimientos que supuestamente ocurrieron en tiempos pasados. Yo sostengo además tienen un contenido estructural profundo que es en general de naturaleza poética y lingüística de manera específica (p. 9).

Desde esta perspectiva, el autor plantea la distinción entre la historia y la narración, lo cual se ha constituido, por mucho tiempo, como una polémica interminable entre numerosos filósofos, literatos e historiadores, en este sentido, el autor asume que éstas se complementan debido a que una, la narrativa, sirve de sustento estructural de la otra, la historia, dedicada a narrar científicamente y seriamente los hechos sucedidos. Con esta concepción se intensifica el problema de la “veracidad” histórica al acercarla a la “verosimilitud” característica de la obra literaria. A diferencia del novelista, quien “inventa” los hechos, el historiador se enfrenta a unos hechos ya constituidos, lo que éste debe hacer, entonces, es seleccionar unos y excluir otros; de esta forma construye su relato de manera particular.

En el campo de la literatura, para Tomachevski (citado por Pozuelo, 1994) la historia es equivalente a lo que él denomina trama:

Llamamos trama al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra,

la trama podría exponerse de una manera pragmática siguiendo un orden natural, o sea, el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos o introducidos en la obra. (p. 228).

De acuerdo con la idea anterior, la historia se entiende como una ordenación de una serie de hechos, según como éstos ocurrieron en la realidad, que pueden llegar al lector de manera distinta, es decir, en un orden diferente. El argumento, entendido como una construcción u ordenación de los hechos es elegido por el artista-narrador quien apela a diferentes perspectivas, a un modo, voz y tiempo para presentar los motivos en la obra narrativa. De ahí la diferencia entre la historia y el discurso.

Barthes, en principio, influenciado por la concepción estructuralista analiza la obra literaria dividida en unidades distintas, funciones e índices que el crítico debe subsumir en un marco temporal de explicación. Más adelante este autor, cambia su visión con respecto a la obra y se inclina al estudio de la “ruptura”. Se da un paso, indiscutiblemente, de una perspectiva estructuralista a una postestructuralista, ésta última entendida como un juego sin fin de significantes (Eagleton, 1988). Este cambio de perspectiva responde, consecuentemente, al cambio de paradigma que no expone el extremo de lo que algunas ideas postmodernistas entienden como el “vale todo”, pues en este último sentido se transgrede la noción misma de literatura.

Así como lo expresa Foucault (1969), las historias de las ideas y la literatura se dirigen hacia fenómenos de ruptura, de interrupciones y de discontinuidades. De este modo, el problema que se plantea en los nuevos tiempos no está relacionado con las continuidades sino que se busca el conocimiento de las transformaciones, de la

nueva forma de historia para comprender las discontinuidades, la ruptura y la mutación.

Las historias múltiples, que parten de las discontinuidades, son una construcción polifónica de historias que representan unidades mínimas de sentido, las cuales expresan su propio ser, aparentan ser aisladas e independientes y se entrecruzan mediante estrategias no lineales fundamentadas en la segmentación de las situaciones enunciativas. Si bien se propone como procedimiento narrativo, no se pueden dejar de lado aquellas obras literarias que resultan los antecedentes de las historias múltiples, novelas que, para su época, ya presentaban una nueva concepción de la estructura narrativa.

La novela de Laurence Sterne, *Tristram Shandy* (1759), por ejemplo, plantea un héroe que cuenta su vida a través de diferentes pasajes, juegos de espacios, recursos de diagramación, reflexiones de la gente que le rodea y alteraciones en la estructura temporal. A la vez, plantea una reflexión sobre el proceso de lectura y la función de la novela lineal; el autor utiliza recursos como la mezcla de diferentes historias, la inclusión de ensayos, sermones y documentos legales, entre otros, para lograr una obra de mayor complejidad.

Marcel Proust con su obra *En busca del tiempo perdido* (1913), establece un hito en la concepción de la novela. Proust emplea descripciones extremadamente detalladas, frases muy largas, también utiliza nuevas técnicas de narración como el flujo de conciencia o monólogo interior y la memoria involuntaria. El orden cronológico de la novela está determinado por saltos en el tiempo, recuerdos cortos, memorias; el autor constantemente transgrede las normas y maneja de forma diferente las nociones de tiempo y espacio. También Virginia Wolf en su novela, *Las olas*

(1931), presenta como técnica el flujo de conciencia o monólogo interior mediante seis personajes que cuentan la historia desde su perspectiva, de este modo, se construye la obra narrativa, por el entrecruzamiento de cada una de las historias, las cuales, a su vez, están estrechamente relacionadas, pues todas constituyen una sola historia, la vida de cada uno de los personajes, desde la infancia hasta la vejez.

En el contexto latinoamericano, Borges habla de un mundo complejo y laberíntico en el que el hombre habita, del que quiere salir y sin embargo, cada intento de salida lo encierra en otro laberinto, cada vez mayor; sus obras en su afán experimentador plantean las estructuras múltiples y los espacios infinitos contenidos en un espacio mínimo, universos en los que virtualmente toda conexión es posible; por ejemplo; en el *Zahir* (1949) Borges traslada al lector de un lugar a otro; partiendo de algo tan aparentemente sencillo como una moneda, abre un universo de múltiples posibilidades en donde no hay puntos aislados ni independientes y donde existe un gran contenedor que abarca todo y que puede ser del tamaño de una moneda. Entre otros autores latinoamericanos considerados dentro de esta línea destacan Roabastos, Cortázar, Rulfo, Carpentier.

En las historias múltiples se plantea la multiplicidad de perspectivas de la historia a través de diferentes voces narrativas que son narradores y que son a la vez personajes, los cuales se duplican y ramifican tantas veces les sea posible para desplegar sus conciencias independientes, sus diálogos en una polifonía, comprendida por Bajtín (1982) como: “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas...” (p. 16) que revelan la historia desde su punto de vista, suma de historias fragmentadas aparentemente independientes, inclusive de diferentes relatos a través de los cuales

se construye la obra, que se cruzan debido al carácter disperso y multiforme de estas creaciones, las cuales a su vez pueden lograr o no la conformación de un universo con significación total. Así se construye la obra, suma de relatos independientes pero conectados entre sí para manifestar una significación, su esencia.

Con relación a las voces narrativas, las historias múltiples despliegan una pluralidad de voces que se entrecruzan, se multiplican y generan un movimiento narrativo que se dirige a la estética del descentramiento, en el que los enunciados expresan otros momentos, otros tiempos que desplazan a la realidad enunciada; de esta forma, no se privilegia el centro narrativo sino el desplazamiento incesante de personajes- narradores en el espacio polifónico.

Con la ruptura del tiempo y sus planos, se nombran las discontinuidades, los fragmentos, las irrupciones, los silencios, las intersecciones, el descentramiento, se confronta pasado, presente y futuro, de tal manera que las fronteras entre éstos se desvanecen.

La multiplicidad de perspectivas, voces y la ruptura del tiempo en conjunto generan distintas historias o relatos que conforman una unidad de sentido completo, cerrado sobre sí mismo aunque sea paradójico en el cual se representa una historia o circunstancia, un conflicto y una solución o cierre, referida por una o varias voces. Es decir, una historia breve, sencilla y a la vez intensa.

Aunque lo anterior recuerde la noción de cuento, es pertinente aclarar que no se trata de cuento como género narrativo propiamente dicho, más bien la noción se acerca a lo que se concibe como relato. Este término, que deriva del latín "*relatus*", forma del verbo *refero* (referir), formado por la partícula *re* (otra vez, nuevamente) y *fero* (yo traigo), por lo tanto, designa referir o contar lo visto. Pero también

se relata algo no visto. Según Mastrángelo (citado por Pacheco y Linares, 1992), el relato refiere: “un hecho más o menos extenso o una serie de sucesos reales o que se suponen verídicos... tienen un sentido mucho menos estricto, literario y artístico, que el cuento y un sentido más real, más detallista, menos artificioso” (p. 204).

Desde esta definición de relato, se incursiona en la antigua problemática de la relación entre la narración y la llamada “realidad real”, en otras palabras, la cuestión de si el relato es un “todo” ficción o es real, o por el contrario, es en parte ficticio y, otro tanto, real.

La obra *Malena de cinco mundos* (2000) de Ana Teresa Torres, es una novela que se construye precisamente a partir de las historias múltiples. La protagonista, en sus múltiples reencarnaciones, configura una multiplicidad de perspectivas a través de diferentes voces narrativas; es narradora y personaje a la vez, se duplica tantas veces como es necesario para transitar a lo largo de los siglos (eternamente). Cada reencarnación estructura una historia mínima independiente, una unidad de sentido completo que se muestra fragmentada, que es en realidad un relato en el que se busca, fundamentalmente, demostrar la figura de la mujer a través de la historia. Se evidencia la ruptura de los planos temporales, saltos constantes del presente al pasado y al futuro en un tiempo que semeja un presente continuo. Así se entretajan los relatos de: Malena (1992), Gúla Metella (época romana), Juana Redondo (Malena en el siglo XVIII), Isabella Bruni (Malena en el siglo XVI), Malena (siglo XIX), Malena (2052).

Estas historias se entrecruzan y conectan con otras mediante un hilo conductor, a saber, las intervenciones de Los Señores del destino, quienes representan los cinco dioses que al azar manipulan las diferentes vidas de la protagonista. En el mundo o microhistoria de Isabella Bruni del siglo XVI, verbigracia, la voz femenina cuestiona la posición de la mujer con respecto a la ciencia; concretamente en

el campo de la medicina, la exclusión de la mujer como “sujeto” inferior y “oscuro” ante el orden masculino. Este procedimiento (historias múltiples) expresa elocuentemente la fragmentación y la hibridación tan latentes en la contemporaneidad, en la que predominan el descentramiento, las conexiones, la diversidad de realidades y discursos, en fin, las relaciones múltiples.

El tema arquetípico (según la clasificación de Withe, 1992) que predomina en *Malena de cinco mundos* es el satírico (Torres, 2000), en tanto que la trama devela un desgarramiento: el temor del ser humano ante la omnipotencia y dominio de las fuerzas oscuras o de entes superiores que juegan con los delgados hilos de la vida humana. En este sentido, Malena, la protagonista, que se desdobra en múltiples mundos, está marcada por la fuerza de la revelación, de la desobediencia; así anhela desafiar a los dioses, y lo hace, los enfrenta para reclamarles la pérdida de una vida, escamoteada y obligada a vivir según los caprichos de los cinco señores del destino.

Sin embargo, la tarea del personaje resulta ser infructuosa, pues su condición humana no le permite obtener el triunfo final y vuelve, por una jugarreta de los dioses, a ser Malena en el futuro con las mismas frustraciones, los mismos desengaños amorosos y sin lograr tener la vida que reclamaba: ser una dama de la sociedad griega, novia de Platón, lejos de sus “procesos”. Se trata del eterno retorno, la tragedia. De esta manera, se develan las posibilidades y las verdades de la existencia humana, de manera irónica, se representa un eterno retorno a la condición natural, subordinada a fuerzas superiores.

En la novela que analizamos esta temática está igualmente cargada con un matiz de comedia, la cual no es más que la

resignación ante una realidad diferente a la que se quiere. El personaje, tiene esperanzas pero ante lo irremediable sólo le queda la resignación, por ello lo expresa de manera tajante: “siempre he sabido que los Señores del destino son unos hijos de puta” (p. 78).

La reescritura de la historia

Otro procedimiento narrativo que se propone es la reescritura de la historia, la reinterpretación de ésta de acuerdo con la época, la cultura, los nuevos testimonios, las nuevas tendencias teóricas y metodológicas. Desde la literatura clásica, la historia y la novela surgen como mito y narración, fondo y forma de una narrativa compartida en sus procedimientos.

La historia, desde la perspectiva moderna, se concebía como el relato de hechos pasados, representados como verdaderos, es decir, la historia debía adherirse a la verdad mediante estrategias metonímicas de reducción a “datos” comprobables o, al menos, justificables racionalmente, datos cronológicamente ordenados y reales sin intervención de prejuicios, “inventos” o ideologías. Se trataba de un método de análisis organicista y mecanicista de los hechos históricos, caracterizados por la búsqueda de los principios integrativos y de las leyes reductivas, respectivamente, los cuales intentaban explicar los procesos del campo histórico. Así, se distingue la historia “fabulosa”, la “satírica” de la “verdadera”, ésta última era la aceptada dentro del canon racionalista.

El historiador también poseía su tarea, construir elocuente y selectivamente, respetando el significado exacto de la palabra “fabricar de nuevo algo”, las piezas del pasado, tomando unas y excluyendo otras hasta conformar el hecho histórico. Lo anterior dificulta la supuesta “objetividad” del hecho histórico. En este proceso de “construcción” se da cabida fácilmente a la subjetividad,

por cuanto se trata de la interpretación que da el ser humano sobre un hecho en consonancia con sus creencias y visión de mundo.

El paso de una concepción de historia netamente estática a una predominantemente dinámica, según la visión de Herder, en la que los protagonistas son los pueblos, el colectivo con su particular complejidad cultural, marca un cambio en la noción de la historia que va evolucionando y transformándose con las ideas de Kant y su plan de ésta como un proceso también dinámico y complejo que encierra una pugna del espíritu por la libertad; ideas continuadas luego por Fichte quien la entiende como un proceso dialéctico en el que su principio ordenador es el espíritu divino y no el humano. Luego, Schelling con su misticismo y Hardenberg con la idea del espíritu universal manifiestan el idealismo que posteriormente enfatiza Hegel con su característica filosofía de la historia. Desde esta última perspectiva, la historia es distinta a la naturaleza ya que es variable, evoluciona, nunca se repite y además suma la idea de la temporalidad (espiral); el espíritu busca constantemente la libertad y esto se manifiesta en el tiempo, el hombre evoluciona hacia el “progreso”, y este cambio es más espiritual que material, lo que demuestra la profunda idea del racionalismo e idealismo hegeliano.

Pronto las ideas hegelianas son confrontadas por el materialismo histórico de Marx, quien comprende que la historia es un proceso dialéctico, en evolución a través del cual las sociedades pasan por varias etapas. En éstas el hombre es dominado no por lo espiritual sino por las cosas materiales que construye; así las tendencias que explican y predicen cómo funcionan las sociedades, según la percepción de Marx, son las leyes de la economía; la historia es, en fin, el movimiento de la contradicción y resolución de los factores económicos. (Copleston, 2004).

La aparente oposición que encierran la historia y la narración, también se sostiene sobre ciertas semejanzas:

Aunque los objetivos de la historia y la ficción son diferentes, la forma del texto es parecida, los procedimientos narrativos utilizados son similares y, sobre todo, están guiados por un mismo esfuerzo de persuasión. En efecto, historia y ficción son relatos que pretenden reconstruir y organizar la realidad a partir de componentes pretextuales (acontecimientos reflejados en documentos y otras fuentes históricas) a través de un discurso dotado de sentido, inteligente, gracias a su puesta en intriga y a la escritura que mediatiza la selección. El discurso narrativo resultante está dirigido a un receptor que espera que el pacto de la verdad (historia) o de posible y verosímil (ficción) se cumpla en el marco del corpus textual (Aínsa, 2003, p. 24)

Algunos investigadores, consideran que la historia y la narración están estrechamente relacionadas al punto de que no pueden deslindarse, pues una, se construye a partir de la otra. En efecto, Ricoeur (1995) afirma que existe una vinculación indirecta entre la historia y la narración, en donde la historia no puede prescindir, de ningún modo, de la narrativa. Aunque, se sabe de historiadores como Tocqueville, Burckhardt, Huizinga y Braudel que negaban la forma narrativa en sus relatos historiográficos para obtener el máximo contenido objetivo posible. De esta forma se pueden nombrar los anales y las crónicas, los cuales representan la realidad histórica como si no se tratase de un relato.

La vinculación entre historia- narración se debe, desde la visión de este autor, a la incursión de la historia en la acción, en la vida, y en el tiempo de la narración, ya que la historia da a conocer los acontecimientos históricos, en su sentido ontológico,

lo que realmente se ha producido en el pasado, en etapas: inicial, intermedia y final bien delimitadas.

En la contemporaneidad, la relación entre la historia y la ficción literaria se dificulta, pues sus fronteras ya no están tan claras. La noción de la primera no es la misma, porque ésta se ha vuelto ambigua o más acertadamente controvertible. Así encontramos, múltiples discursos que pretenden avalar la veracidad de un acontecimiento histórico, de manera tal, que no se trata de la “historia”, sino de las “historias”. La historia misma se vuelve múltiple.

Desde este punto de vista, se estaría, de alguna forma, incursionando en el terreno de la subjetividad, tan discutida por Hegel. Para este autor, la historia es tanto objetiva como subjetiva, exhibe una forma (narrativa) y un contenido, en la que debe existir además un sujeto, que él supone es el Estado, como agente, medio y tema de la narrativa histórica. De allí que propone la relación entre ley, historicidad y narratividad, sea ficticia o real.

Por su lado, Aron (citado por Ricoeur, 1995), la causalidad histórica es una relación de lo particular a lo particular, mediante una probabilidad, de ahí que este autor se refiera a la “disolución del objeto”, ya que los análisis históricos están en la mente de las personas y no en las cosas. La objetividad está ausente en este tipo de discursos en la medida en que el historiador esté involucrado en la comprensión de los acontecimientos pasados, porque la comprensión no es más que una reconstrucción y, por ende, subjetiva.

En el ámbito de la literatura, son recurrentes las novelas que contienen abundantes datos históricos que se mezclan con los acontecimientos propios de la ficción literaria. En la narrativa actual, existe una tendencia a incursionar en el pasado, recorriendo con

una mirada distinta los hechos ocurridos; esto se evidencia en la narrativa de Antillano, Mata Gil, Torres y Vegas citado por (Rivas, 2004).

Si bien la reescritura de la historia se presenta como una tendencia actual, no se pueden desdeñar algunos antecedentes. Así encontramos las novelas históricas de Scout (1771), como un modelo literario que predominará en toda Europa y América. Se trata de la novela histórica tradicional que, desde el punto de vista de Márquez Rodríguez (1990), expone un esquema tradicional:

1. Un gran telón de fondo, de carácter histórico que representa diversos referentes históricos bien reconocidos, los cuales mantienen sus rasgos característicos de lo que la historia oficial ha erigido sobre ellos.

2. Sobre ese telón de fondo aparece una anécdota ficticia, irreal, producto de la mera invención del novelista, la cual no entra en confrontación con la historia oficial, más bien encaja perfectamente con ella y la reafirma.

3. Generalmente, sumado al telón histórico y a la anécdota ficticia, entra en escena un episodio amoroso con sus probables finales: feliz y/o trágico.

4. Se privilegia lo ficticio, como ya se dijo, y las figuras históricas quedan en un segundo plano, pues lo histórico, entendiendo histórico como todo lo ocurrido en el pasado que tiene alguna trascendencia en el tiempo posterior, funciona únicamente como telón de fondo.

Este esquema del género ha dominado en el continente latinoamericano, específicamente, se reconocen como novelas históricas *Xicoténcalt*, una de las primeras, la cual recrea la conquista de México protagonizada por los aztecas y el español Hernán

Cortés. Igualmente se reconoce, aunque no tan rotundamente, el *Periquillo Sarniento* (1817), novela que ilustra la burocracia colonial. Echeverría, desde el romanticismo, transita entre los conocidos senderos de la historia con su relato histórico *El Matadero*, de corte político social de gran importancia en la literatura latinoamericana. Otros como Fermín Toro, autor de la considerada primera novela histórica venezolana *Los Mártires* (1842); Manuel de Jesús Galván con su novela *Enriquillo* (1879- 1882) dan cuenta de la preferencia por la novela de corte histórico. Singularmente aparece un cambio en la novela histórica con la participación de Alfred de Vigny, quien da mayor relevancia al referente histórico.

Pero, ¿cuál es la diferencia entre este tipo de novelas y las actuales? Distinto a lo sucedido en momentos posteriores, la narrativa contemporánea, que recorre la historia, incorpora un nuevo modelo estético fundamentado en la ruptura, la intertextualidad y la concepción múltiple, son abundantes los juegos, el dialogismo, la polifonía y la fragmentación.

Se puede releer la historia, en algunos casos, en función de las necesidades del presente, una forma de deslegitimar el discurso oficial para cuestionar y hacer “justicia”. Para recobrar un origen, una identidad o nacionalidad o, ir más allá de estas fronteras y pretender rescatar la “verdad” de las “mentiras” de la historia (Aínsa, 2003).

En otros, para la reconversión de lo negativo en positivo, reestableciendo valores que proyectan circunstancias y las posiciones ante ellas. Esto también para descubrir las relaciones entre la historia y la literatura desde la visión de género, y el imaginario sociocultural y los símbolos funcionales que representan la posición de lo negativo. En las novelas escritas por mujeres, la mayoría de las veces, se manifiesta un discurso subversivo que

cuestiona el rezago y el papel secundario del sujeto femenino. Se maneja una visión particular de los hechos históricos y la tarea es deconstruir para resignificar la figura femenina.

Existe, igualmente, otra forma de reinterpretación, la combinación entre la documentación histórica y la invención mimética. En la obra literaria no se abordan fielmente los textos históricos, se parten de ellos no con la intención de traducir la verdad oficial sino de transitar por la historia con el fin de “recordar” la memoria colectiva y crear un juego entre las fronteras de la verdad y de la ficción, distorsionando, a veces, los hechos para generar tantas historias posibles, convirtiéndose en un juego de verdades y mentiras; en múltiples discursos que pretenden avalar la veracidad de un acontecimiento pasado, de manera tal, que no se trata de la “historia”, sino de las “historias”.

En este tipo de narrativa predominan la construcción polifónica, la ruptura, y la intertextualidad, pueden permitir desarrollar un diálogo cómodo, flexible y hasta camaleónico con la historia, en el que las diferentes voces proponen una posición frente al discurso preponderante de ésta.

En *Solitaria Solidaria*, novela de Antillano (1990) se plantea, principalmente, dos historias, el personaje Zulai Montero quien es una mujer divorciada, profesora, solitaria y envuelta en la “soledad de la ciudad” (p.14) que no soporta y no conoce. Su relato se entrecruza con el de Leonora Armundeloy Gentile, dama del siglo XIX que se configura a través del diario intercalado entre las narraciones y mediante la construcción polifónica para lograr abarcar dos siglos de la historia del país. Utilizando los datos científicos oficiales la escritora imita la forma en cómo ocurrieron los eventos y “agrega” otros elementos que son mera producción

imaginaria. Esta forma de presentar la historia deslegitima y relativiza la supuesta objetividad del discurso histórico y da paso a una ambigüedad y confusión que es, a fin de cuentas, un juego entre la verdad “verdadera” y la invención literaria.

Por un lado, la novela de Antillano (ob. Cit.), recrea precisamente este procedimiento narrativo en el que son abundantes las fechas, los personajes y hechos históricos y, en menor medida, los personajes ficticios delineados con tal sutileza que es difícil la distinción entre unos y otros. En la obra se describe, por ejemplo, a Cecilio Acosta como personaje histórico en una estrecha relación con el padre de la protagonista, Leonora, quien es en realidad un personaje ficticio. La escritora trata de “imitar” casi perfectamente la verdad oficial, mostrando fechas y cualidades del personaje real, y resalta sus rasgos físicos: una persona delgadísima y enferma, lo cual coincide con la vida del educador y su muerte en Julio del año 1881.

Por otro lado, se encuentra la distorsión de la historia. En el capítulo II, refiere un “supuesto” hecho verdadero, la devastación del Huracán de Adícora fechado exactamente en septiembre de 1877:

un cielo que oscurecía sin darnos tiempo a la búsqueda de porqués, cuando aprovechando el igual desconcierto de mi padre, Madame Leontine, Juan, Isaac Acebo y los otros paseantes frente al fenómeno meteorológico o geográfico...Este 22 de septiembre debía pues ser escrito en anales de mi personal recuento en letra moldeada y no tan sólo gótica, y en el alfabeto de los árboles a razón de avalón que es carácter que señala el lugar sagrado de los manzanos, alimento divino de los dioses. (p.30)

Su descripción es magistral, específica y detallada, no cabría la duda de que, en efecto, este fenómeno meteorológico azotó al país; sin embargo este evento es irreal. Por tanto, la intención no es buscar la “verdad” o “mentira” de la historia sino generar un juego que desvanezca las fronteras entre la historia y la ficción.

Otra novela que incursiona en la historia es *Falke* (2007) de Federico Vegas, la cual trata de un capítulo de la historia de Venezuela, específicamente, el relacionado con un grupo de jóvenes venezolanos venidos desde Europa con la intención de derrocar la tiranía de Gómez. La novela de forma majestuosa describe los acontecimientos con técnicas novedosas fundamentadas en la intertextualidad y la ruptura. En principio, la novela se estructura a partir de las cartas o carpetas escritas por Rafael Vegas, quien es un personaje ficticio, configurado como uno histórico y que cuenta elocuentemente cada detalle de la estadía de los jóvenes en Europa, la travesía y el final del desastre:

gusta esta historia que comienza con día, mes y año. Hoy 2 de julio de 1929, doy inicio oficial a estas anotaciones. En este cuartucho color mostaza y con olor a estragón paso de la plenitud palpitante a un vacío que me paraliza. ¿Estás seguro, Rafael? Ya me acostumbraré a no preguntarme tonterías antes de dormir. Por supuesto que no sé, ¡nadie sabe qué va a pasar! ¡Sólo sé que estaré presente! (p. 39)

Se habla ampliamente de las vidas de personajes como Delgado Chalboud, Juan Vicente Gómez y otros en alternancia con la del propio protagonista.

El general delgado se entrevista con cada uno de nosotros. Su magnetismo actúa mejor en voz baja y a puerta cerrada...

es un Conde de Montecristi, con menos dinero, los mismos odios, idéntica simpatía y acaso más de fortaleza. Tengo que repasar a Dumas para cotejar ciertos aspectos de la novela. No recuerdo si el abate Faria le recomienda a Edmundo que haga ejercicios en su celda, lo cierto es que Delgado sí se mantuvo en forma en La Rotunda. (p. 45)

En la obra, la intertextualidad aparece como propuesta narrativa fundamental, en la que se anteponen las fechas, días, mes y año de cada hecho en cuestión. La aparente continuidad cronológica se desvanece ante la ruptura, los silencios, las irrupciones del narrador a medida que lee las carpetas y los saltos que se realizan entre los acontecimientos, producto del testimonio del personaje principal, quien en primera persona narra la historia a la vez que incorpora reflexiones constantes con relación a los errores y las incoherencias del aquel hecho fatídico:

Me callé cuando he debido hablar. Comencé a darme cuenta del fracaso desde que vi las cajas de municiones. ¿Cómo se iban a movilizar aquellas cajas sin bestias? ¿Cuántos hombres hacían falta para cargarlas? ¿Cuánto tiempo tomaría trasladarlas por estos cerros de Araya? Y de eso fue que yo estudié: estrategia militar, cómo evitar el desorden y la insensatez. Pero, me callé... (p. 292)

Finalmente, la novela revela *Falke* (2007) de Federico Vegas revela el juego del discurso oficial con la subjetividad del testimonio, es decir, la mezcla entre las “verdades” de la historia y el relato desde “abajo” o desde el “otro”, del testigo quien experimentó y participó directamente en los hechos para luego darlos a conocer desde su perspectiva, cuestionando algunos y destacando otros.

En definitiva, la contemporaneidad con todas sus transformaciones, instala nuevos discursos que ponen en tela de juicio las concepciones tradicionales de la historia y de la literatura. La *nueva historia* encierra un aura de ambigüedad que relativiza las cosas. De allí los múltiples discursos que se pueden engendrar son válidos, y por tanto, relativos. Condición la cual parece responder a la profunda complejidad y relatividad tratada frecuentemente en el discurso postmoderno, que se vive en los tiempos actuales.

A manera de conclusión

La literatura latinoamericana de finales de siglo XX y principios de siglo XXI, plantea, desarrolla y representa las situaciones sociales y culturales que se viven en la contemporaneidad. Concretamente, en la narrativa venezolana se encuentra una producción que ficcionaliza las diversas prácticas discursivas, así como también los procesos que nombran a la hibridación, la heterogeneidad, la diversidad y la pluriculturalidad mediante ciertos procedimientos narrativos llevados a cabo por el escritor para armar estructuralmente el tejido narrativo. Tales procedimientos narrativos se fundamentan en la intertextualidad, la interdiscursividad, el juego y la ruptura, para crear un mundo de significación en el que destacan la ruptura cronológica, la carnavalización de los personajes-narradores en un juego de disfraces y desdoblamientos que hablan de la multiculturalidad, las relaciones múltiples y complejidad de la realidad. El lenguaje se presenta en forma lúdica e irónica. Las historias reflejan la fragmentación a través de micro historias que se mezclan, entrecruzan y conectan en el espacio polifónico.

Los fenómenos culturales contemporáneos también encuentran sus pares literarios en el tratamiento de las tradiciones, de la historia, pero desde una perspectiva distinta que permite

recrear los múltiples discursos que se pueden lograr de un mismo hecho histórico; así se evidencian las “historias” a partir de las visiones o interpretaciones de la “historia” oficial. La historia se vuelve relativa y con ella los diversos discursos que la sustentan. Evidentemente, estos procedimientos dan cuenta de un nuevo paradigma estético, de una nueva poética que busca representar o, más acertadamente, dar respuestas a las complejas relaciones sociales, culturales que se vienen gestando desde el “boom” de los desarrollos tecnológicos, científicos y comunicacionales en Latinoamérica, en Venezuela, y en el resto del mundo.

Referencias

- Adorno, T. (1991). *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Paidós. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Aínsa, F. (2003). *Reescribir el pasado: Historia y ficción en América Latina*. Caracas: el otro & el mismo.
- Antillano, L. (1990). *Solitaria solidaria*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bajtín, M. (1982) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bracho, J. (2006). *Globalización, regionalismo, Integración*. Caracas: Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- Castro Gómez, S. (1992). *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvil libros, S.A
- Copleston, F. (2004). *Historia de la filosofía*. Barcelona: Ariel filosofía
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Eco, U. (2005). *Tratado de Semiótica General*. México: Debolsilo.
- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- García C., N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Márquez, R., A. (1990). *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores
- Pacheco, C. y Barrera, L. (1992). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Pozuelo Y., J. (1994). *Teoría del lenguaje*. Madrid: Cátedra.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI Editores.
- Torres, A. (2000). *Malena de cinco mundos*. Caracas: Editorial Blanca Pantin.
- Vattimo, G. (1994). *En torno a la postmodernidad*. Colombia: Siglo del Hombre.
- Vegas, F. (2005). *Falke*. Caracas: Literatura Mondadori
- White, H. (1992). *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de cultura Económica.
- Wittgenstein, L. (1998). *Los cuadernos azul y marrón*. Madrid: Colección estructura y función. Edit: Tecnos. Madrid

EL TUTEO ENTRE LOS JÓVENES TACHIRENSES USE OF TÚ BY THE YOUNG PEOPLE OF TÁCHIRA¹

Francisco Freites Barros

(Universidad de Los Andes, Táchira)

ffreitesb@hotmail.com

Resumen

Estudios recientes en el estado Táchira han mostrado que, contra la expectativa sobre un cambio lingüístico en los tratamientos pronominales, la forma interpelativa tradicional *usted* conserva actualmente su pujanza y es muy seguro que la mantenga por bastante más tiempo (Freites Barros, 2008; Freites Barros y Zambrano Castro, 2008). No obstante resulta indiscutible que el tuteo se ha introducido en la región, patrocinado principalmente por la gente más joven. En este sentido, el propósito de esta nueva investigación ha sido determinar qué factores favorecen el tuteo dentro de este grupo. Para ello se han obtenido datos de tres distintas fuentes: grabación de conversaciones reales entre jóvenes, grabación de programas juveniles de radio y televisión y aplicación de cuestionarios a los mismos sujetos grabados en conversación. Los resultados confirman la fortaleza del pronombre *usted* como tratamiento favorito: cuatro quintas partes de los usos en conversación real, lo mismo que en las encuestas, se concentran, en efecto, en torno a *usted*. No obstante, esta distribución se invierte en los programas juveniles. La causa de estos resultados tan disímiles seguramente se halla en el influjo de los medios de

¹ Este trabajo forma parte de un proyecto mayor titulado *Formas Pronominales de Tratamiento en el Táchira*, financiado por el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la Universidad de Los Andes bajo el código NUTA-H-252-06-B.

En esta fase participaron como asistentes de investigación los alumnos que enseguida se nombran, cursantes todos del *Seminario de Investigación Lingüística* de la Carrera de Educación mención Lengua y Literatura, en la Universidad de Los Andes, Táchira, durante el año académico 2007-2008; ellos son, en orden alfabético por nombres, Angie Zambrano, Carlos Zambrano, Karla Depablos, Nancy Romero, Riayman Martínez, Sandra López y Servio Parada.

El autor agradece tanto al CDCHT de la ULA como a sus estudiantes de Seminario los apoyos prestados en la investigación.

comunicación nacional que sirven de modelo a las televisoras regionales y en los que se emplean como norma el pronombre *tú*. Desde una perspectiva intralingüística, finalmente, la elección de los pronombres de tratamiento está asociada a la función sintáctica de la frase nominal en la que se encuentran: favorecen el tuteo el verbo sin sujeto pronominal expreso, el pronombre en función objetiva y los marcadores de discurso; restringen la elección del pronombre las formas verbales conjugadas acompañadas de sujeto pronominal y las estructuras posesivas.

Palabras clave: español de Venezuela, español andino venezolano, formas pronominales de tratamiento.

THE TUTEO AMONG YOUNG PEOPLE IN TÁCHIRA

Abstract

Recent studies in Táchira state, have demonstrated that, against expectations about linguistic changes in pronominal treatment, the traditional addressing form *usted* keeps its vigor and it will surely remain so for quite a long time (Freites Barros, 2008; Freites Barros / Zambrano Castro, 2008). Nevertheless, it is unquestionable that the *tuteo* (use of informal, familiar addressing form *tú* for *usted*) has been introduced in the region, basically encouraged by younger people. In this sense, the aim of this new research work has been to identify which factors favor the *tuteo* within these groups. To do so, data have been compiled from three different sources: recordings of real conversations between young people, recordings of juvenile radio and television programs, and written surveys of the same participants recorded in conversation. The results confirm the strength of the pronoun *usted* as favorite addressing form. Four fifths of the uses in real conversation, as well as in surveys, gather around *usted*. However, this distribution is reversed in juvenile programs. The cause for these dissimilar results may lie in the influence of national communication media that serve as a model

to regional television, and where the pronoun *tú* is used as a norm. Finally, from an intralinguistic perspective, the choice of treatment pronouns is associated with the syntactic function of the noun phrase where it occurs: the *tuteo* is favored by a verb with no pronominal subject, a pronoun with objective function and discourse markers; the pronoun choice is restricted by the verbal forms conjugated and collocated with a pronominal subject and possessive structures.

Key words: Spanish of Venezuela, Venezuelan Andean Spanish, pronominal forms of treatment.

LE TUTOIEMENT PARMIS LES JEUNES DE L'ÉTAT DE TACHIRA

Résumé

Des études récentes dans l'État de Tachira ont montré que, contre l'expectative d'un changement linguistique dans les traitements pronominaux, la forme traditionnelle d'interpellation *usted* (vous de politesse) est en vigueur et probablement elle continuera de l'être pendant très longtemps (Freites Barros, 2008; Freites Barros / Zambrano Castro, 2008). Toutefois, il est indiscutable que le tutoiement est entré dans la région par le biais surtout des gens les plus jeunes. Dans ce sens, le but de cette nouvelle recherche a été de déterminer les facteurs favorisent le tutoiement dans ce groupe. Pour ce faire, on a recueilli des données de trois sources différentes : enregistrements de conversations réelles, enregistrements d'émissions jeunes de radio et de télévision et des questionnaires faits aux mêmes sujets enregistrés dans les conversations. Les résultats confirment la force du pronom *usted* comme le traitement favori : les quatre cinquièmes des usages en conversation réelle ainsi que dans les questionnaires se concentrent, en effet, au tour du *usted*. Cependant, cette distribution s'inverse dans les émissions jeunes. La cause de ces résultats si différents se trouve probablement dans l'influence des médias nationaux

servant de modèles à des stations régionales de télévision où l'on emploie comme norme le pronom *tú*. Finalement, d'après une perspective intralinguistique, le choix des pronoms de traitement est associé à la fonction syntaxique de la phrase nominale dans laquelle ils se trouvent. Les éléments favorisant le tutoiement sont : le verbe pronominal express, le pronom en fonction objective et les marqueurs discursifs. Les éléments restreignant le choix du pronom sont les formes verbales conjuguées, accompagnées de sujet pronominal et les structures possessives.

Mots clés : espagnol du Venezuela ; espagnol andin vénézuélien ; formes pronominales de traitement.

IL DARE DEL TU TRA I GIOVANI DI TÁCHIRA

Riassunto

Alcuni studi recenti hanno evidenziato che, contro le aspettative di un cambiamento linguistico negli usi pronominali, la forma tradizionale da interpellare "*lei*" conserva nell'attualità il suo vigore e sicuramente la manterrà per molto tempo (Freites Barros / Zambrano Castro, 2008). Nonostante ciò risulta indiscutibile che il *dare del tu* è stato introdotto nella regione, patrocinato fundamentalmente dalla gente più giovane. In questo senso, lo scopo di questa nuova ricerca è determinare quali fattori favoriscano *il dare del tu* all'interno di questo gruppo. Sono stati rilevati dati da tre fonti diverse: registrazioni di conversazioni, registrazioni di programmi giovanili della radio e della tv, applicazioni di test agli stessi soggetti registrati. I risultati confermano la forza del *dare del lei* come uso favorito: quattro quinti degli usi nella conversazione reale, la stessa cosa sulle indagini, infatti, sono concentrate attorno al *dare del lei*. Nonostante ciò, questa distribuzione si capovolge nei programmi giovanili. La causa di questi risultati tanto dissimili sicuramente si trova nell'influenza dei mezzi di comunicazione nazionale che servono come modelli alle tv regionali, dove si usa

come norma il pronome *tu*. Da una prospettiva intralinguistica, la scelta dei pronomi è associata alla funzione sintattica della frase nominale dove si trovano: favoriscono *il dare del tu* il verbo senza soggetto pronominale espresso, il pronome con funzione aggettiva e gli indicatori del discorso ; restringono la scelta del pronome le forme verbale coniugate accompagnate dal soggetto pronominale e le strutture possessive.

Parole chiavi: Spagnolo del Venezuela. Spagnolo delle Ande venezuelane. Forme pronominali di trattamento.

O TRATAMENTO POR “TU” ENTRE OS JOVENS DO ESTADO TÁCHIRA

Resumo

Estudos recentes no estado Táchira têm mostrado que, contrariamente à expectativa sobre uma mudança linguística nos tratamentos pronominais, a forma interpelativa tradicional “usted” conserva actualmente a sua pujança e é muito provável que a mantenha por muito mais tempo (Freites Barros, 2008; Freites Barros e Zambrano Castro, 2008). Não obstante, é indiscutível que o tratamento por “tu” se introduziu na região, patrocinado principalmente pela população mais jovem. Neste sentido, o propósito desta nova investigação foi o de determinar que factores favorecem esta forma de tratamento dentro deste grupo. Com tal objectivo obtiveram-se dados de três fontes diferentes: gravação de conversas reais entre jovens, gravação de programas juvenis de rádio e de televisão e aplicação de questionários aos mesmos sujeitos gravados em conversa. Os resultados confirmam a força do pronome “usted” como tratamento favorito: quatro quintas partes dos usos em conversa real, assim como nas sondagens, concentram-se, de efeito, à volta de “usted”. Não obstante, esta distribuição inverte-se nos programas juvenis. A causa destes resultados tão dissimilares encontra-se provavelmente no influxo dos meios de comunicação nacional que servem de modelo às

televisões regionais, nas que se emprega como norma o pronome “tu”. A partir de uma perspectiva intralinguística, finalmente, a eleição dos pronomes de tratamento está associada à função sintáctica da frase nominal à qual pertencem: favorecem o tratamento por “tu” o verbo sem sujeito pronominal explícito, o pronome em função objectiva e os marcadores do discurso; restringem a eleição do pronome as formas verbais conjugadas acompanhadas de sujeito pronominal e as estruturas possessivas.

Palavras-chave: espanhol da Venezuela, espanhol dos Andes venezuelanos, formas pronominais de tratamento

EL TUTEO ENTRE LOS JÓVENES TACHIRENSES

Francisco Freites Barros

1. El problema

El tratamiento pronominal favorito en los Andes de Venezuela es, como se sabe, la forma tradicional *usted*. Tal pronombre, en efecto, aparece en todas las descripciones del español venezolano como característico de la región; pero no se trata sólo de información contenida en la literatura especializada: cualquiera que visite los estados andinos venezolanos o trabee relación con una persona oriunda de estas tierras advertirá enseguida que *usted* es el pronombre con que el andino se dirige casi a cualquier persona. El uso de *tú*, sin embargo, se ha incrementado visiblemente en el último tiempo. No se trata de una simple impresión anecdótica, sino de una realidad probada en estudios sociolingüísticos y dialectológicos recientes. Álvarez y Barros (2001), por ejemplo, encontraron que en Mérida el 7% de los jóvenes tutea y el 15% alterna *tú* y *usted*, con lo cual el porcentaje de individuos tuteantes se incrementa a 22. Medina (1999), esta vez en El Vigía, halló que el tuteo alcanza el 23% de los usos. En el estado Táchira, por su parte, Freites Barros y Zambrano Castro (2008) registraron un 15% de tuteo en el conjunto de sus datos, que se eleva a 21 tratándose de gente joven. En aquella investigación, de hecho, la variable edad del hablante resultó la más influyente para la elección de *tú* como tratamiento pronominal y el grupo de los jóvenes como el mayor impulsor de esta forma. Las cifras, como se ve, son bastante parejas y rondan la cuarta parte de los usos en los distintos trabajos.

Comprobado el hecho de que en la región andina venezolana el tuteo se ha introducido con cierta pujanza y que se trata de un

fenómeno liderado por el grupo de los jóvenes, esta investigación se ha propuesto recoger y analizar un nuevo corpus de datos que permita determinar algunos de los factores (lingüísticos y extralingüísticos) que favorecen o restringen el uso de *tú* entre los jóvenes tachirenses y proponer, al menos de modo preliminar, algunas hipótesis sobre la vitalidad actual y futura del tratamiento en la región.

2. Método

Los datos de la investigación se han obtenido de tres distintas fuentes: grabación de conversaciones reales entre jóvenes, aplicación de cuestionarios a los mismos sujetos grabados en conversación y grabación de programas juveniles de radio y televisión.

Los motivos de esta decisión se explican a continuación:

La selección de una forma pronominal interpelativa depende de una serie compleja de factores dialectales, sociolingüísticos y pragmáticos que determinan la percepción de paridad o desigualdad jerárquica entre los hablantes. De este modo, la investigación sobre formas pronominales desde una perspectiva cuantitativa (como la de la sociolingüística variacionista, por ejemplo), resulta prácticamente imposible de emprender a través de conversación grabada semiespontánea, que es el recurso usual de obtención de datos para estos trabajos. Para cubrir el amplio espectro de interlocutores y situaciones que determinan la elección de uno u otro pronombre se prefiere, entonces, el cuestionario. La técnica, sin embargo, tiene limitaciones indiscutibles: las respuestas de los encuestados no reflejan lo que ellos como hablantes hacen, sino lo que creen que hacen. Pérez Arreaza (2000), por ejemplo, ha probado, precisamente con un cuestionario sobre formas de

tratamiento, que existe un considerable rango de discrepancia entre uso real y conciencia lingüística.

No obstante las limitaciones de la grabación de conversaciones para registrar todos los usos pronominales de tratamientos, su valor como testimonio fidedigno del habla real resulta indiscutible. En tal sentido, se decidió complementar los datos de la encuesta con conversaciones espontáneas entre jóvenes.

La primera sección del corpus está formada por ocho horas de grabación y nueve conversaciones. En cada grabación participaron tres estudiantes universitarios que hablaron relajadamente en ambientes extraacadémicos. Las edades de los sujetos, que han nacido y vivido siempre en el Táchira, estuvieron comprendidas entre los 20 y 24 años. En cada conversación hubo dos personas del mismo sexo y un tercero de sexo opuesto. Se grabó sólo a tres personas por vez para evitar solapamientos en los turnos de habla que hicieran ininteligible la escucha posterior y se incluyeron hombres y mujeres a fin de neutralizar el posible efecto del género del interlocutor en la escogencia de los pronombres. En total participaron 27 personas, 12 hombres y 15 mujeres. Las entrevistas fueron transcritas y se localizaron y extrajeron luego todos los casos de formas pronominales de tratamiento.

A fin de poder establecer comparaciones adecuadas, se aplicó la encuesta a los mismos sujetos grabados. El instrumento estuvo basado en el de Páez Urdaneta (1992), e incluye una extensa batería de preguntas agrupadas en siete secciones sobre el tratamiento dado y esperado en distintos ámbitos de actuación lingüística: 1) las relaciones familiares (todos los parentescos), 2) relaciones semifamiliares (servicio doméstico), 3) relaciones

amistosas y con desconocidos, 4) relaciones laborales (jefes, compañeros y subalternos), 5) relaciones en el ámbito estudiantil (incluyendo a los profesores), 6) relaciones civiles (funcionarios públicos, profesionales y comerciantes) y 7) otro tipo de relaciones (un sacerdote, Dios, un mendigo, un cantante famoso). Las modificaciones introducidas al modelo original tienen que ver con el desdoblamiento de ciertas preguntas, sobre todo en las relaciones de amistad y estudiantiles, en opciones que en Caracas no tienen valor pero que son fundamentales en la comunidad andina: que el interlocutor sea andino o de fuera de la región. Esta decisión se basa en la suposición (comprobada en otros trabajos, como el de Álvarez y Barros, 2001 y el de Freites Barros y Zambrano Castro, 2008) de que el tratamiento varía, por acomodación, cuando se habla con alguien cuya norma interpelativa pronominal es distinta. El cuestionario aplicado puede verse en el anexo 1.

Para la recolección de datos se decidió grabar también programas de radio y televisión de producción local dirigidos al público juvenil y presentados asimismo por jóvenes. Con frecuencia se esgrime como argumento explicativo del aumento del tuteo en la región andina el efecto de los medios de comunicación. En tal sentido, estas grabaciones tienen por objeto comparar el uso real de la conversación ordinaria con el del discurso más o menos planificado de los medios y observar si existe concordancia o discrepancia en uno y otro espacio. Esta parte del corpus está constituida por doce emisiones (ocho de la televisión y cuatro de la radio), que suman diez horas de grabación².

2 Los programas de televisión fueron *El Klan* (Televisora Regional del Táchira TRT) *Mientras Tanto* (TRT) y *Tu Zona* (Canal 21); los de radio, *La Maleta* (Contacto 93.7 FM) y *Cemento Radio* (Éxtasis 97.7 FM).

3. Resultados

3.1. La encuesta

En los Cuadros 1 y 2 se observan los resultados de la encuesta. En el primero aparecen las respuestas sobre tratamientos usados y en el segundo, los tratamientos esperados. En ambos conjuntos de datos coinciden los resultados globales: se da (y se espera recibir) *tú* en el 25% de los casos: se da (y se espera recibir) *usted*, en el 75. Las cifras prácticamente calcan los resultados de Álvarez y Barros (2001), Medina (1999) y Freitas Barros y Zambrano Castro (2008).

Cuadro 1

Distribución de las formas pronominales de segunda persona del singular usadas por los encuestados

tú	usted	Total
347 25%	1057 75%	1404

Cuadro 2

Distribución de las formas pronominales de segunda persona del singular esperadas por los encuestados

tú	usted	Total
268 25%	818 75%	1086

En los cuadros 3 y 4 los resultados globales se descomponen por ámbito de actuación.

Cuadro 3

Distribución de las formas pronominales de segunda persona del singular usadas por los encuestados en los distintos escenarios de su actuación lingüística

	Relaciones familiares	Relaciones semifamiliares	Relaciones Amistosas	Relaciones Laborales	Relaciones estudiantiles	Relaciones civiles	Otras relaciones	Usos especiales	Total
tú	89	7	113	21	29	47	38	3	347
%	29%	13%	33%	15%	25%	15%	35%	12%	25%
usted	219	49	225	122	89	258	72	23	1057
%	71%	87%	67%	85%	75%	85%	65%	88%	75%
Total	308	56	338	143	118	305	110	26	1404

Cuadro 4

Distribución de las formas pronominales de segunda persona del singular esperadas por los encuestados en los distintos escenarios de su actuación lingüística

	Relaciones familiares	Relaciones semifamiliares	Relaciones amistosas	Relaciones laborales	Relaciones estudiantiles	Relaciones civiles	Total
tú	93	8	97	3	34	33	268
%	30%	14%	32%	11%	30%	12%	25%
usted	215	51	210	24	78	240	818
%	70%	86%	69%	89%	70%	88%	75%
Total	308	59	307	27	112	273	1086

Como se ve, los espacios que favorecen especialmente el tuteo entre los jóvenes tachirenses son el de las relaciones estudiantiles (25%), familiares (29%), amistosas (33%) y otro tipo de relaciones (35%). Es curioso que en una sociedad en teoría conservadora el parentesco favorezca el tuteo. Hay que aclarar, sin embargo, que se incluyó en este apartado el trato dado a las parejas, de modo que han sido ‘novios’ y ‘novias’, fundamentalmente, los responsables del incremento. Si bien los encuestados fueron todos andinos, en el ambiente universitario conviven con ellos personas procedentes de otras regiones. En tal sentido, resulta que con frecuencia las parejas se establecen entre personas de distinta procedencia y es posible que, por acomodación, el tuteo del no andino se imponga como forma pronominal en los diálogos entre unos y otros³. Con respecto a las “otras relaciones” es precisa asimismo una acotación: el apartado, de sólo cuatro preguntas, contuvo la cuestión de cómo se dirige el entrevistado a Dios. Si bien existen respuestas con *usted* (uno de los encuestados ha escrito *Diosito, ayúdeme a pasar el examen*) la tradición católica emplea *tú* en casi todas las oraciones (*Padre nuestro que estás en el cielo...*), lo que seguramente ha condicionado un hábito⁴.

En relación con los tratos esperados, favorecen especialmente el tuteo las relaciones estudiantiles y familiares (30% en cada caso) y las amistosas (32%).

3 A este respecto puede citarse el caso de un estudiante del Seminario, cuya novia no era andina. Luego de las discusiones de clase sobre la alternancia en el tratamiento pronominal que emplean muchos andinos cayó en cuenta de que la única persona a la que trataba de *tú* era precisamente esta muchacha. Desde entonces, y con mucha guasa, empezó a llamarla “la dueña de mis tuteos”.

4 Las respuestas de tratamiento ustedeante en la oración obtenidas en la encuesta parece no ser usos excepcionales en la región. Valga como ejemplo el caso de un sacerdote católico tachirense que conduce un programa de radio los domingos por la mañana desde la ciudad de San Cristóbal. En las emisiones del 30 de junio y del 14 de julio del 2007, entremezclando el tuteo que en el catolicismo se emplea generalmente para dirigirse a Dios y el ustedeo tradicional andino, ha dicho, de modo respectivo, lo siguiente: “Este momento de oración se lo vamos a regalar *para ti* Señor” y “Te damos gracias porque nos *permite* este momento de oración *para ti*, Señor”.

3.2. Las conversaciones

Estos datos vienen a coincidir parcialmente con los de las conversaciones grabadas, que se presentan en el Cuadro 5.

Cuadro 5

Distribución de las formas pronominales de tratamiento provenientes de las conversaciones grabadas

tú	usted	Total
111	694	805
14%	86%	

Quando se comparan las cifras de encuestas y grabaciones, se observa una disminución del tuteo en la conversación espontánea de 11 puntos porcentuales, lo cual constituye una merma significativa. Este trabajo prueba, una vez más, que existen discordancias entre lo que la gente piensa de su actuación lingüística y cómo efectivamente habla. En este caso, los encuestados creen usar más *tú* de lo que realmente tutean.

3.3. Los contrastes

Ya se ha dicho que la encuesta abarca muchos más contextos de actuación que las grabaciones hechas para este estudio. Para poder establecer comparaciones, por tanto, ha sido necesario seleccionar del instrumento los ítems efectivamente comparables, es decir, las preguntas sobre trato dado a amigos y compañeros de clase andinos. En el Cuadro 6 se muestran tales resultados.

Cuadro 6

Distribución de las formas pronominales de tratamiento en los ítems de la encuesta referidos a amigos contemporáneos y compañeros de clase andinos

tú	usted	Total
49	85	134
37%	63%	

Como se ve, los encuestados tienen una idea bastante exagerada del trato tuteante que dispensan a sus contemporáneos andinos. Lo han hecho, es preciso recordarlo, sólo en el 14% de los casos y piensan que lo hacen en el 37%, es decir, en más del doble de esta cifra. De momento interesa destacar que el tuteo parece no estar tan consolidado entre la juventud andina como en general se cree, idea con la que, por lo demás, comulgan los propios andinos jóvenes.

Dado que, hombres y mujeres se comportan lingüísticamente de modo distinto, conviene ahora hacer alguna comparación entre uno y otro sexo. Esta comparación puede resultar de utilidad para entrever alguna hipótesis sobre la situación futura del uso pronominal, pues como es bien sabido, las mujeres se comportan en bastantes ocasiones como catalizadoras del cambio lingüístico.

Cuadro 7

Distribución por sexos de las formas pronominales de segunda persona del singular usadas por los informantes grabados en conversación espontánea

	Hombres	Mujeres	Total
tú	76 16%	35 10%	111 14%
usted	391 84%	303 90%	694 86%
Total	467	338	805

Contra lo que cabría esperar, las mujeres tutean menos que sus congéneres masculinos. Ellas lo hacen sólo el 10% de las veces y ellos el 16. La diferencia en la proporción es prácticamente de un tercio; o lo que es lo mismo, por cada dos veces que las mujeres tutean, los hombres tutean en tres.

Cuadro 8

Distribución por sexo de las formas pronominales de tratamiento en los ítems de la encuesta referidos a amigos contemporáneos y compañeros de clase andinos

	Hombres	Mujeres	Total
tú	24 41%	25 33%	49 37%
usted	35 59%	50 67%	85 63%
Total	59	75	134

En el Cuadro 8, se presentan discriminados por sexo los resultados de las preguntas de la encuesta referidos al trato con andinos contemporáneos (amigos y estudiantes). En él se observa cómo los hombres, con el 41% de sus propias opiniones según las cuales tutean, adelantan una vez más a las mujeres, que creen tutear en el 33% de los casos. La diferencia es esta vez es de 8 puntos porcentuales.

En el Cuadro 9, finalmente, se presenta el conteo de formas pronominales de segunda persona usadas en radio y televisión.

Cuadro 9

Distribución de las formas pronominales de segunda persona del singular usadas por los presentadores de programas juveniles de radio y televisión

tú	usted	Total
730 85%	133 15%	863

Por primera vez el tuteo predomina sobre el ustedeo en los usos juveniles. Las proporciones son las mismas que en las conversaciones grabadas, pero esta vez se polarizan en sentido inverso. Es evidente que el modelo de habla de los productores y animadores de programas juveniles locales de radio y televisión no es el de la comunidad a la que están dirigidos, donde el predominio del ustedeo, incluso entre los jóvenes, como se ha visto, es abrumador. El propio lema de la Televisión Regional del Táchira (TRT), la principal del estado, es en sí mismo una declaración de principios: *Siempre contigo*. La situación resulta cuanto menos paradójica, pues aunque en teoría uno de los aspectos más destacados de los principios que sustentan las estaciones regionales de televisión es el refuerzo de los valores y la identidad locales, en el uso lingüístico las televisoras del Táchira adoptan el modelo tuteante foráneo⁵.

3.4. Las variables lingüísticas

Además de las variables sociales y pragmáticas, este estudio ha explorado la posibilidad de que la elección de *tú* o *usted* esté asociada al tipo de sintagma en el que aparece el pronombre, lo mismo que por la forma que en ese sintagma toma. Tal hipótesis tiene que ver con el hecho de que frecuentemente los andinos que tutean alternan este tratamiento, incluso dentro de una misma

⁵ También en la formación de los comunicadores sociales parece haber cierta intervención consciente para favorecer el tuteo. A tal efecto es ilustrativa la anécdota de un hermano de una de las colaboradoras de este trabajo, estudiante de Comunicación Social en la ULA, que de la noche a la mañana empezó a tutear a todo el mundo y bajo toda circunstancia. Emplazado por su hermana a dar razón sobre este cambio, explicó que uno de sus profesores le impuso como tarea la de que, ya que en el futuro sería un Comunicador Social, debía aprender desde aquel momento a tutear.

oración, con el ustedeo tradicional. De este modo, no es extraño escuchar (o incluso leer) en el Táchira expresiones del tipo *Profesor, préstame su libro, Colócase aquí a la derecha, Devuélvame la plata que te pagué, Ayer te vi, pero usted se hizo el de Mérida para no saludarme* o ¡*Imágínase tú!* Estos híbridos sugieren que tal vez haya contextos morfosintácticos que patrocinen más que otros el tuteo. Por otra parte, ya se sabe que el pronombre *usted* se acompaña de un verbo en tercera persona; quizá la necesidad de desambiguar contextos influya en la selección de estructuras distintas: con sujeto expreso para ustedeo y con elisión de sujeto (que resulta redundante) para el tuteo.

Las variantes morfosintácticas consideradas han sido las siguientes⁶.

Verbo con sujeto elíptico

Después de que esté frito el huevo lo **tapas**.

vs.

Ponga la tapa y **déjelo** un poquito. Ya **verá** cómo le queda.

Pronombre sujeto + verbo

¿**Tú sabes** freír huevos?

vs.

Pero **usted** le **echa** una gotica de aceite. Es que si no, se pega.

Pronombre objeto

¿Quién **te** contó?

vs.

Pero ¿cómo se **le** ocurre?

⁶ Todos ejemplos han sido extraídos del corpus de conversaciones grabadas. Como se ve, aparecen por pares: en el primer caso con *tú* y en el segundo con *usted*.

Término de preposición

Lo importante es que **a ti** no te pasó nada.

vs.

A usted no le pasó nada y eso es lo que importa.

Marcadores discursivos

¡Imagínate!

vs.

¡Dígame!

Posesivo

¡Nunca visitas a **tu** ahijada!

vs.

¡Hala! ¡Disfrute un momento de **su** ahijada!

Los resultados de esta parte del estudio se muestran en el Cuadro 10.

Cuadro 10

Distribución de las formas pronominales de segunda persona del singular provenientes de las conversaciones grabadas según el sintagma en el que aparecen

	Sólo verbo	Verbo + pronombre sujeto	Pronombre objeto	Término de preposición	Marca-dor discursivo	Pose-sivo	Total
tú	57	13	14	3	13	3	103
%	23%	5%	17%	11%	16%	7%	14%
usted	193	257	69	24	68	39	650
%	77%	95%	83%	89%	84%	93%	86%
Total	250	270	83	27	81	42	753

Como se observa, los porcentajes más altos de tuteo aparecen cuando se trata de una forma verbal sin sujeto expreso

(23%), pronominal objetiva (*te*) (17%) o un marcador de discurso (16%). El primer caso tiene que ver con la redundancia antes mencionada, pero quizá también con que la elisión del pronombre atenúa la transición del modelo tradicional al innovador. Que la forma objetiva patrocine el tuteo podría explicarse por la proximidad fonética entre *te* y *se* (*te lo dije / se lo dije*), que de igual modo permite la sustitución del ustedeo por el tuteo sin alteraciones formales severas. Los marcadores, por su parte, son formas lingüísticas fosilizadas que se incorporan a la conversación con un mínimo de planificación y esfuerzo cognitivo. Formas como *Mira*, *Escucha* o *¡Dale!*, son, pues, del tipo de elementos que favorecen el tuteo.

Las estructuras con verbo conjugado acompañadas de sujeto expreso (5%) y los posesivos (7%) son las menos permeables a la forma tuteante. La materia lingüística, en sentido fonético, es mayor y la sustitución de un modelo pronominal por otro resulta, en consecuencia, más drástica. El uso del posesivo, con ser análogo al de las formas objetivas desde la perspectiva fonética (*su / tu*, *suyo / tuyo*) tampoco favorece el tuteo. La explicación de este fenómeno resulta difícil si se acepta la hipótesis de semejanza fonética propuesta para las formas pronominales objetivas. En efecto, *tu* y *tuyo* se parecen tanto a *su* y *suyo* como *te* a *se*. En cualquier caso, las explicaciones sugeridas son meramente especulativas y requieren de un análisis más meditado.

El conjunto de los datos, en todo caso, tendría que ser sometido a análisis probabilístico para determinar su peso real en la opción de los hablantes entre *tú* y *usted*.

4. Comentarios finales

A pesar de que el tuteo se ha incorporado a los usos lingüísticos andinos y que, como han probado otros estudios, es el

grupo de los jóvenes el que mayormente favorece su uso, no es, de ningún modo, la forma favorita de interpelación pronominal en el español actual. Tampoco parece que lo será en el futuro inmediato, pues la proporción real de uso entre los jóvenes no compromete la vitalidad del ustedeo, que también está firmemente arraigado en este grupo etario. El hecho de que las mujeres, consideradas normalmente el fermento de un cambio lingüístico por su especial intuición para la identificación de las formas prestigiosas, sean menos tuteantes que sus pares masculinos es también indicador de que el proceso no avanza tan velozmente como algunos suponen.

Desde una perspectiva intrasistémica parece probable que la función del sintagma en el que se halla la forma pronominal favorezca o restrinja el tuteo. Propulsan este tratamiento el verbo sin sujeto pronominal expreso, el pronombre en función objetiva y los marcadores de discurso. Lo restringen las formas verbales conjugadas acompañadas de sujeto pronominal y las formas posesivas. Convendría, sin embargo, emprender un estudio más detallado sobre la relación entre función sintáctica y uso pronominal que incorpore, entre otros aspectos, análisis probabilísticos.

El uso de los pronombres de tratamiento en la radio y la televisión regional (al menos en los programas dedicados al público juvenil) no reflejan la distribución real de estas formas en el habla de los jóvenes tachirenses. Si bien esta programación seguramente influye en el modelo lingüístico de las audiencias, de momento parece no ser determinante.

Respecto de la vitalidad del ustedeo, los sentimientos de identidad regional, de la que el uso lingüístico es fiel reflejo, parecen tener un peso mayor. La salud del ustedeo en la región, en tanto que rasgo característico no sólo del habla andina sino además de su idiosincrasia, se vislumbra, de este modo, firme y duradera.

Desde una perspectiva metodológica, por último, conviene recordar una vez más que los estudios sobre uso lingüístico deben basarse, en cuanto sea posible, en el habla real de los sujetos investigados, pues el empleo de herramientas alternativas (que a veces resultan recurso obligatorio y hasta vía única) no sustituyen cabalmente la actuación lingüística de las personas.

5. Referencias

- Álvarez, A. y Barros, X. (2001), *Sistemas en conflicto: las formas de tratamiento en la ciudad de Mérida*. *Lengua y Habla* 6: 9-32.
- Freites B., F. (2008). *De hablantes, gravedad y péndulos: Identidad andina fronteriza y uso lingüístico*. Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.
- Freites B., F. y Zambrano Castro, W. (2008). “De la preferencia de *usted* sobre *tú* en el habla andina venezolana”, en Hummel, Martin / Kluge, Bettina / Vázquez Laslop, María Eugenia, *Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico*, México D.F.: El Colegio de México / Universidad Karl Franzens de Graz.
- Medina, B. (1999), *Uso de las formas pronominales usted, tú y vos en el español hablado en El Vigía, Estado Mérida*, Trabajo de grado inédito para la obtención del título de Magister Scientiae en Lingüística, Mérida: Universidad de Los Andes.
- Páez U., I. (1992), *La estratificación social del uso de tú y usted en Caracas*, Caracas: Equinoccio.
- Pérez A., L. (2000), “Una revisión del cuestionario como técnica de investigación sociolingüística”, *Lingua Americana* 6, 6: 115-125.

ANEXO 1
Cuestionario

Nombre (opcional):

Sexo: M () F ()

Zona de residencia en el estado Táchira: _____

Ocupación (suya o la del jefe de su familia): _____

Edad: 15-20 () 21-29 () 30-39 () 40-49 () + 50 ()

Marque una equis (x) en la casilla correspondiente.

(A) RELACIONES FAMILIARES	tú	usted
1. ¿Cómo trata usted a su padre?		
2. ¿Cómo lo (a) trata su padre a usted?		
3. ¿Cómo trata usted a su madre?		
4. ¿Cómo lo (a) trata su madre a usted?		
5. ¿Cómo trata usted a sus abuelos?		
6. ¿Cómo sus abuelo lo (a) tratan a usted?		
7. ¿Cómo trata usted a su hermano (a) mayor?		
8. ¿Cómo su hermano (a) mayor lo (a) trata a usted?		
9. ¿Cómo trata usted a su hermano (a) menor?		
10. ¿Cómo su hermano (a) menor lo (a) trata a usted?		

11. ¿Cómo trata usted a su primo?		
12. ¿Cómo su primo (a) lo (a) trata a usted?		
13. ¿Cómo trata(ría) usted a su novio (a) o a un muchacho (a) que le gusta en el caso de que fuera andino (a)?		
14. ¿Cómo lo trata(ría) a usted su novio (a) o un muchacho (a) que le gusta en el caso de que fuera andino (a)?		
13. ¿Cómo trata(ría) usted a su novio (a) o a un muchacho (a) que le gusta en el caso de que no fuera andino (a)?		
14. ¿Cómo lo trata(ría) a usted su novio (a) o un muchacho (a) que le gusta en el caso de que no fuera andino (a)?		
15. ¿Cómo trata(ría) usted a su esposo (a) si es (o fuera) andino?		
16. ¿Cómo lo trata(ría) su esposo(a) a usted si es (o fuera) andino?		
17. ¿Cómo trata(ría) usted a su suegro(a)?		
18. ¿Cómo lo(a) trata(ría) su suegro(a) a usted?		
19. ¿Cómo trata(ría) usted a su hijo(a)?		
20. ¿Cómo lo(a) trata(ría) su hijo(a) a usted?		
21. ¿Cómo trata(ría) usted a su sobrino(a)?		
22. ¿Cómo su sobrino(a) lo trata(ría) a usted?		
23. ¿Cómo trata(ría) usted a su nieto (a)?		
24. ¿Cómo lo(a) trata(ría) su nieto a usted?		

(B) RELACIONES SEMIFAMILIARES (SERVICIO DOMÉSTICO)	tú	usted
25. ¿Cómo trata(ría) usted a una empleada doméstica mayor que ha trabajado para usted o su familia desde hace tiempo?		
27. ¿Cómo espera que esa empleada doméstica mayor lo(a) trate a usted?		
26. ¿Cómo trata(ría) usted a una empleada doméstica joven, que recientemente trabaja para usted o su familia?		
28. ¿Cómo espera que una empleada doméstica joven lo (a) trate a usted?		

(C) RELACIONES AMISTOSAS Y CON DESCONOCIDOS	tú	usted
29. ¿Cómo trata(ría) usted a un amigo íntimo suyo andino (hombre)?		
30. ¿Cómo este amigo íntimo andino lo(a) trata(ría) a usted?		
31. ¿Cómo trata(ría) usted a una amiga íntima suya andina?		
32. ¿Cómo esta amiga íntima andina lo(a) trata(ría) a usted?		
33. ¿Cómo trata(ría) usted a un amigo íntimo suyo que no es no andino (hombre)?		
34. ¿Cómo este amigo íntimo que no es andino lo(a) trata(ría) a usted?		
35. ¿Cómo trata(ría) usted a una amiga íntima suya que no es no andina?		
36. ¿Cómo esta amiga íntima que no es andina lo(a) trata(ría) a usted?		
37. ¿Cómo trata(ría) usted a un amigo adulto de su familia?		

38. ¿Cómo este amigo adulto lo(a) trata(ría) a usted?		
39. ¿Cómo trata (ría) usted a un amigo de su familia andino, joven?		
40. ¿Cómo este amigo andino joven lo(a) trata(ría) a usted?		
41. ¿Cómo trata(ría) usted a un amigo de su familia no andino, joven?		
42. ¿Cómo este amigo no andino joven lo(a) trata(ría) a usted?		
43. ¿Cómo trata(ría) usted a una persona conocida mayor?		
44. ¿Cómo trata(ría) usted a una persona conocida, joven, andina?		
45. ¿Cómo trata(ría) usted a una persona conocida, joven que no es andina?		
46. ¿Cómo trata(ría) usted a una persona desconocida mayor?		
47. ¿Cómo trataría usted a una persona desconocida, joven, hombre?		
48. ¿Cómo trataría usted a una persona desconocida, joven, mujer?		

(D) RELACIONES LABORALES	tú	usted
50. ¿Cómo trata(ría) usted a su jefe o superior?		
51. ¿Cómo su jefe o superior lo trata (ría) a usted?		
52. ¿Cómo trata(ría) su jefe o superior a uno de sus empleados o subordinados?		
53. ¿Cómo trata(ría) usted a un empleado inferior, adulto?		
54. ¿Cómo trata(ría) usted a un empleado inferior, joven?		

55. ¿Cómo trata(ría) usted a un compañero de labores, mayor?		
56. ¿Cómo trata(ría) usted a un compañero de labores, joven?		

(E) RELACIONES ESTUDIANTILES	tú	usted
57. ¿Cómo trata(ría) usted a su maestro o profesor andino?		
58. ¿Cómo su maestro o profesor andino lo(a) trata(ría) a usted?		
59. ¿Cómo trata(ría) usted a su maestro o profesor que no es andino?		
60. ¿Cómo su maestro o profesor que no es andino lo(a) trata(ría) a usted?		
61. ¿Cómo trata(ría) usted a sus compañeros de clase andinos?		
62. ¿Cómo sus compañeros de clase andinos lo trata(ría) n a usted?		
63. ¿Cómo trata(ría) usted a sus compañeros de clase que no son andinos?		
64. ¿Cómo sus compañeros de clase que no son andinos lo trata(ría)n a usted?		

(F) RELACIONES CIVILES	tú	usted
65. ¿Cómo trata (ría) usted a un alto funcionario público?		
66. ¿Cómo trata (ría) usted a un funcionario público menos importante?		
67. ¿Cómo espera que un funcionario público lo(a) trate a usted?		
68. ¿Cómo cree usted que lo(a) trataría un agente de la policía?		

69. ¿Cómo trataría usted a un profesional del que espera un servicio?		
70. ¿Cómo trataría usted a un empleado de una arepera?		
71. ¿Cómo trata(ría) usted a un bodeguero venezolano?		
72. ¿Cómo trata(ría) usted al portugués de la panadería?		
73. ¿Cómo trata(ría) usted a un buhonero colombiano?		
74. ¿Cómo trata(ría) usted a un chofer de autobús o buseta?		
75. ¿Cómo trata(ría) usted a una joven vendedora de una tienda de ropa o perfumería?		
76. ¿Cómo trata(ría) usted a una joven barrendera?		

(G) OTRAS RELACIONES	tú	usted
77. ¿Cómo trata(ría) usted a un sacerdote?		
78. ¿Cómo se dirige usted a Dios?		
79. ¿Cómo trata(ría) usted a un mendigo?		
80. ¿Cómo trata(ría) usted a un cantante famoso?		

LA OTREDAD: UNA VISIÓN DEL PENSAMIENTOLATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

Elizabeth Sosa¹
(UPEL-IPC)

ravelososa@cantv.net

Resumen

La otredad es una postura epistemológica que explora discursivamente la imagen de las culturas que hicieron su espacio en la periferia u otros espacios culturales intermedios. Establece un saber geocultural, histórico, arqueológico, sociológico y etnológico sobre el otro, una metafísica donde la heterogeneidades y las diferencias se encuentran subsumidas en un lenguaje homogéneo integrados en categorías sustanciales como “pueblo”, “clase” y “nación”. La pequeña historia del ser es engullida en América Latina por la gran historia del estar, para observar lo que llama Kusch, “la América profunda”, postulando una unidad trascendental, expresada en “la cultura del estar”, vía que hace posible la visualización de valores que dan sentido y coherencia a la vida de una comunidad encubierta en imágenes, mitos y estructuras simbólicas, que propician la encarnación de una racionalidad diferente. El presente trabajo revisa esta postura y su conceptualización en la literatura latinoamericana de fin de siglo XX.

Palabras claves: otredad, periferia, historia, culturas intremedias

THE OTHERNESS: A VIEW OF LATIN AMERICAN CONTEMPORARY THOUGHT

Abstract

The otherness is an epistemological stance that discursively explores the image of those cultures that created their space on the

¹ Este trabajo se está desarrollando dentro de las líneas de investigación del Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello”, el cual recibe financiamiento del FONACIT (REV-20090007987) y del Vicerrectorado de Investigación y Postgrado de la UPEL.

periphery or on other intermediate cultural spaces. It establishes a geo-cultural, historical, archaeological, sociological and ethnological knowledge of the other; a metaphysics where heterogeneities and differences are subsumed under a homogeneous language and integrated into substantial categories such as “people”, “class”, and “nation”. The little story of being is bolted down in Latin America by the big story of the state of being. This highlights what Kusch calls “the deep America” as he submits a transcendental unit expressed in the “culture of the state of being”, a path that enables the visualization of values that give sense and coherence to life in a community covered up with images, myths and symbolic structures, which favor the incarnation of a different rationality. This work reviews that stance and its conceptualization in Latin American Literature of the end of the XX century.

Key words: otherness, periphery, story, intermediate cultures.

L'AUTRETE : UNE VISION DE LA PENSEE LATINO-AMERICAINE CONTEMPORAINE

Résumé

L'autreté est une posture épistémologique qui analyse discursivement l'image des cultures faisant leur espace dans la périphérie ou dans d'autres espaces culturels intermédiaires. Elle établit un savoir géoculturel, historique, archéologique, sociologique et ethnologique sur l'autre, une métaphysique où les hétérogénéités et les différences se trouvent subsumées dans un langage homogène intégré à des catégories substantielles comme « peuple », « classe » et « nation ». En Amérique latine, la petite histoire de l'être (individu) est engloutie par la grande histoire de l'être (occuper un espace), pour observer ce que Kusch appelle « l'Amérique profonde », postulant une unité transcendantale exprimée dans « la culture de l'être (occuper un espace) ». Cette voie rend possible la visualisation de valeurs donnant du sens et de la cohérence à la vie d'une communauté couverte par des images, des mythes et des structures symboliques qui promeuvent

l'incarnation d'une rationalité différente. Ce travail étudie cette posture et sa conceptualisation dans la littérature latino-américaine de la fin du XXe siècle.

Mots clés : autreté, périphérie, histoire, cultures intermédiaires.

L'ALTERITÀ: UNA VISIONE DEL PENSIERO LATINOAMERICANO CONTEMPORANEO

Riassunto

L'alterità è una postura epistemologica che esplora discorsivamente l'immagine delle culture che hanno creato il loro spazio nella periferia o in altri spazi culturali intermedi. Essa stabilisce un sapere geoculturale, storico, archeologico, sociologico ed etnologico sull'altro. Allo stesso modo, stabilisce una metafisica dove le eterogeneità e le differenze si trovano integrate su un linguaggio omogeneo, con categorie sostantive come "il popolo", "la classe" "lo stato". La storia piccola dell'essere è inghiottita in America Latina per la storia grande dello stare, per osservare quello che Kusch chiama "l'America profonda, postulando proprio così un'unità trascendentale espressa nella "cultura dello stare". Questo cammino fa possibile la visualizzazione dei valori che danno senso e coerenza alla vita di una comunità piena di immagini, miti e strutture simboliche, che propiziano l'incarnazione di una razionalità diversa. Quest'articolo riesamina questa postura e la sua concettualizzazione nella letteratura latinoamericana dalla fine del XX secolo.

Parole chiavi: Alterità. Periferia. Storia. Culture intermedie.

A ALTERIDADE: UMA VISÃO DO PENSAMENTO LATINO- AMERICANO CONTEMPORÂNEO

Resumo

A alteridade é uma postura epistemológica que explora discursivamente a imagem das culturas que fizeram o seu espaço na

periferia ou noutros espaços culturais intermédios. Estabelece um saber geo-cultural, histórico, arqueológico, sociológico e etnológico sobre o outro, uma metafísica onde as heterogeneidades e as diferenças se encontram subsumidas numa linguagem homogénea, integradas em categorias substanciais como “povo”, “classe” e “nação”. A pequena história do ser é engolida na América Latina pela grande história do estar, para observar o que Kusch chama “a América profunda”, postulando uma unidade transcendental, expressa na “cultura do estar”, via esta que torna possível a visualização de valores que dão sentido e coerência à vida de uma comunidade encoberta por imagens, mitos e estruturas simbólicas, que propiciam a encarnação de uma racionalidade diferente. O presente trabalho revê esta postura e a sua conceptualização na literatura latino-americana do fim do século XX.

Palavras-chave: alteridade, periferia, história, culturas intermédias

LA OTREDAD: UNA VISIÓN DEL PENSAMIENTO LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

Elizabeth Sosa

I.-Introducción

En América Latina el desafío cultural e intelectual del pensamiento de fin de siglo XX, más que inaugurar una época, radicalizó la crisis que no llegó a cerrar la Modernidad. En la segunda mitad del siglo XX cuando se trata de la apreciación de las artes y literaturas en el marco discursivo de la Modernidad cultural de occidente, el pensamiento regional no salva necesariamente las perspectivas que funcionan a través de discursos o metodologías hegemónicas. El pensamiento posmoderno viene a dar un jaque mate a las condiciones epistemológicas del proyecto centrado de la Modernidad. Convierte en blanco de la crítica todo un sistema de legitimación y aún más, mina la saturación teleológica no sólo a partir de discursos especializados, sino también a nivel de sensibilidades de aguda actualidad.

En la región se ha ido articulando paralelamente y hasta con anticipación a los balances posmodernos, un cuestionamiento no menos radical de las lógicas tradicionales, enfrentándose a ideas que diseñaban lo moderno del continente bajo el signo de lo deficitario y lo complementario o como visión de cumplimiento utópico. Pues la indagación del pensamiento latinoamericano en el problema de la Modernidad durante quinientos años, solía recibir las orientaciones básicas de lecturas comparativas de conceptos europeos que se sostenían, en notable medida, en la racionalidad hegemónica de la cultura letrada. El pensamiento articulador de la diferencia adquiere contornos inconfundibles con el advenimiento en la década de los ochenta de los conceptos descentrados de una

Modernidad Periférica. Modernidad como conjunto de experiencias de una nueva extensión cultural, señalada por medio de las topologías de lo heterogéneo, de lo multicultural y lo multitemporal, de los cruces de lo político con lo cultural y revelando la riqueza de una historización distinta de las articulaciones entre lo masivo y lo popular.

El nuevo pensamiento señala la Modernidad Periférica como una noción abierta; implica metodologías de búsqueda que se ubican, por medio de una transdisciplinariedad en espacios estratégicos que se abren entre la sociología de la cultura, los estudios de la comunicación, la nueva antropología, una politología cultural y unos estudios literarios que han dejado de concebir la cultura desde los cánones de la literatura misma.

Brunner (1996) explica sobre el particular que

heterogeneidad cultural significa, en fin, algo bien distinto a culturas diversas (subculturas) de etnias, clases, grupos o regiones o la mera superposición de culturas, significa, directamente, participación segmentada y diferencial en un mercado internacional de mensajes que penetran por todos lados y de manera inesperadas el entramado local de la cultura, llevando a una verdadera implosión de sentidos consumidos /producidos/ reproducidos...

Y a la consiguiente desestructuración de representaciones colectivas, fallas de identidad, anhelos de identificación, confusión de horizontes temporales, parálisis de la imaginación creadora, pérdidas de utopías, atomización de la memoria local, obsolescencia de tradiciones. La Modernidad Cultural Latinoamericana que sus teorizadores enfocan desde problemáticas tan complejas como

las dinámicas de la comunicación de masas, la arqueología de experiencias entre lo masivo y lo popular, la hibridación de las culturas o el descentramiento de la noción de política. Nos movemos en un tablero de problemas abiertos.

1.-En primer lugar, se manifiesta la asimilación. Se posibilita un concepto de Modernidad como perspectiva histórica y cultural donde se aglutinan experiencias profundas: la superposición de diferentes mundos cotidianos, el fracaso de todo proyecto global de cambio de sociedad, así como de la legitimidad de las metanarrativas. En un contexto posmoderno, la nueva idea de Modernidad ya no se caracteriza por lo que dijo Octavio Paz “tradición de rupturas”. La heterogeneidad cultural como condición de la contemporaneidad, juega un papel importante. Se cuestiona la antigua búsqueda de similitudes sustanciales entre los mismos y lo otro a favor de la metodología de la diferencia.

2.-El segundo desarrollo debatido bajo el signo de una Modernidad Periférica está ligado precisamente a la convención latinoamericana que concibe la modernidad desde imaginarios muy marcados. Hasta más allá de la mitad de este siglo manifestaron su persistencia las famosas dicotomías entre civilización y barbarie, modernización y modernismo, dependencia y autodeterminación, de las que extrajeron matrices explicativas de lo latinoamericano como identidad nacional y continental. Los modelos para la superación del déficit modernizador, formulados desde Andrés Bello, Domingo Sarmiento, pasando por los famosos modernistas venían a construir de un modo u otro proyectos de escritura. Escritura ilustrativa, pedagógica, modernista, regionalista, universalista, hasta lo real maravilloso americano. En la década de los sesenta, la palabra liberación, se había convertido en clave de un pensamiento

filosófico, social, teológico y cultural que supo llevar a la realidad la formación de un estatus epistemológico desde la periferia. Había nacido una prometedora hermenéutica del orden nuevo, sirviéndose de necesidades y anticipaciones de cambio social que Enrique Dussel llamaba la metafísica de la alteridad. Sus categorías básicas no lograron salir de metas esencialistas y totalizantes, como indican los supuestos exclusivistas de dependencia, superación, dominación, liberación. Terminaron, con el fracaso generalizado de los experimentos de cambio social.

Los pensadores de la modernidad de los ochenta y noventa son intelectuales de actitud radicalmente cambiada. Rechazan para su labor, el papel de creadores de identidades culturales, de portadores de utopía y de valores universales, tampoco pretenden representar a los oprimidos. Son investigadores rigurosamente desilusionados y de una eficaz modestia, que se comprenden como personas que abren espacios críticos dentro de la sociedad. Sus experiencias biográficas incluyen frecuentemente la trasgresión de fronteras nacionales.

En el caso latinoamericano, los años ochenta se presentan como una enorme ambigüedad. Las conciencias de una Modernidad Cultural omnipresente están atravesadas por las experiencias de su dinámica particular. El presente evidencia la contemporaneidad civilizadora de los países con respecto a adelantos, adquisiciones y conocimientos sin que el subcontinente haya reproducido el modelo occidental de desarrollo, sin una modernidad afincada tan profundamente en las racionalidades de la cultura escrita. Parece que el balance macrosocial de los últimos dos decenios con los auspicios de la transnacionalización, el neoliberalismo económico y el autoritarismo político (militar) ha expresado caracterizaciones importantes. Se vive a nivel de las mayorías. Bajo la tensión de

tales experiencias vienen a ser articulados los conceptos de una modernidad periférica heterogénea, noción que según los respectivos teóricos, luce matices distintos.

Follari (2000) explica que el tema sobre ideología contemporánea refiere al tratamiento de los síntomas y sus manifestaciones culturales. Argumenta que el análisis de las nuevas sensibilidades, los modos de constitución de las identidades, la licuación de las tradiciones, los efectos de lo mediático, la aparición de las tribus urbanas son categorías que dan cuenta sobre un proceso que vulnera la cotidianidad. Igualmente esgrime sobre los intentos de la filosofía política de tipificar en términos teóricos el significado de los nuevos tiempos, donde se discute cuestiones como la desaparición del sujeto en el sentido cartesiano y las nuevas oportunidades epocales constituidas desde la subjetividad "light".

La producción de un nuevo tipo de cultura a partir de las distintas identidades, de mediar en los conflictos por la representación, la heterogeneidad misma que el intelectual representaba y producía no está a la par de las identidades colectivas. La crisis de la región se precisa justamente en la imposibilidad de representar esta heterogeneidad cultural, dar cuenta de sus múltiples y contradictorias formas. La propuesta de Brunner va dirigida concretamente a repensar los medios de masas como el lugar donde la racionalidad comunicativa puede realizarse. El intelectual "macondista", término usado por Vicente Lecuna, es producto de una imaginación literaria y con una funcionalidad restringida. El sistema narrativo latinoamericano entra en crisis, no por el texto en sí mismo sino porque el público cambia radicalmente y maneja un diverso mecanismo cultural que lo desplaza a otras latitudes distintas al convencionalismo escrito en el texto literario. La

narrativa audiovisual se impone de muchas maneras y representa la razón de ser del latinoamericano de acuerdo con su manera de ver y aprehender la realidad que le toca vivir. Este intelectual “macondista” tiene el reto de replantearse su relación con el medio cultural, convertirse en negociador de los elementos culturales para volver a seducir con nuevas imágenes, plantearse un lenguaje de apertura, donde pueda leerse la sociedad y no una parte de ella. Como dice Hopenhayn (1994):

una utopía comunicativa, “la utopía intercultural puede a la vez combinarse, en base a un criterio de apertura y heterogeneidad que da la idea de mestizaje, con un ideal de democracia participativa, un ideal de solidaridad extendida en la superación de la pobreza y la exclusión socioeconómica, y una utopía comunicacional de acceso difundido al intercambio simbólico por vía de la industria actual (277).

Esta utopía comunicacional se centra en un proyecto lingüístico de inclusión, que permita la representación de las mayorías, es un poco el concepto de razón comunicativa propuesto por Habermas. Es la posibilidad de una mayor participación colectiva. Esta legitimación de comunidades de acuerdo con sus inclinaciones, gustos, intereses va desarrollando una especie de círculos tribales que seccionan capas importantes del tronco social. Es así como se observa diversas comunidades (comunidad de mujeres, homosexuales, roqueros, perforados, tatuados, culturales, musicales, indígenas) allí debe entrar el intelectual con un proyecto de renovación que satisfaga las expectativas colectivas en un escenario global presente en el seno de “culturas híbridas, cambiantes y mutantes”. El intelectual debe reflejar intereses y dibujar un proyecto integrador.

Es obvio que la figura del intelectual tradicional “macondino” plantea una situación que debe resolverse y replantearse su postura ante el inminente cambio cultural que arropa la región, lo culto, lo popular y lo masivo colapsan, chocan entre sí para imponer una nueva geopolítica del conocimiento cultural, donde la idea de consumo es un lugar de producción de significaciones. La práctica de la cultura masiva como fenómeno es una condición que impactó al intelectual tradicional, lo descentró y eso generó una crisis de cierto grado de importancia, de reconocimiento literario. Pero la literatura siguió funcionando en un proyecto conservador y el escenario se desplazaba hacia otras periferias. Rama explica suficientemente la idea de sistema literario, pero este sistema se articuló en los años 50, porque surge un lector que encaja en un proyecto continental. Este lector hace hoy reclamos de legitimación, verse como ciudadano con ciertas exigencias. El escritor no interpretó en su momento este vacío y su trabajo cayó como en una especie de abismo. En este caso es muy oportuna la metáfora de Vicente Lecuna, el intelectual, el “escritor se encerró en una ciudad letrada y no ingresó en el planeta electrónico”.

II. La expresión postcolonialista.

La teoría postcolonialista es una postura epistemológica que explora discursivamente la imagen de las culturas que hicieron su espacio en la periferia u otros espacios culturales intermedios. Establece un saber geocultural, histórico, arqueológico, sociológico y etnológico sobre el otro, una metafísica donde la heterogeneidades y las diferencias se encuentran subsumidas en un lenguaje homogéneo integrados en categorías sustanciales como “pueblo”, “clase” y “nación”.

La pequeña historia del ser es engullida en América Latina por la gran historia del estar, para observar lo que llama Rodolfo Kusch, “la América profunda”, postulando una unidad trascendental, expresada en “la cultura del estar”, vía que hace posible la visualización de valores que dan sentido y coherencia a la vida de una comunidad encubierta en imágenes, mitos y estructuras simbólicas, que propician la encarnación de una racionalidad diferente.

El sujeto colonizado ocupó una posición en el estamento social, económico y político en la fundación del estado Moderno y sus efectos se hicieron visibles con el despojo a ciertos sectores de la sociedad de la posibilidad discursiva de representarse culturalmente. El locus enunciatis lo ejercía el sujeto colonizador, es decir el sujeto que administra expresiones importantes de poder en la construcción del mundo y en la forma de representarlo. Las posibles posturas críticas que nacieron en suelo americano surgen a través de este sujeto despojado del discurso y de la historia, caso de Sarmiento cuando representa en Facundo la barbarie americana, José Hernández con Martín Fierro. El sujeto periférico fue narrado y contado por otro, visto a través del otro y representado a través de los rasgos interpretados por otro. De esta manera se constituye el espacio del “otro”, la otredad, concepción que establece especificaciones puntales sobre la cultura del otro como la cultura periférica, el sujeto social que hizo su espacio cultural en los bordes.

La creación de un propio lugar de enunciación, la significación del estar del sujeto adquiere derechos históricos que construyen la posibilidad de repensarse, de resignificarse en espacios culturales globales con estrategias particulares, entre ellas: la disolución del otro en el mismo, la incorporación del otro en el sí mismo y

la desestabilización del otro en el mismo, categorías neohistóricas donde se articulan los elementos simbólicos que dan cuenta de la especificidad de las historias locales y rearticula la cuestión de la otredad, la cual comienza a ser desplazada por estructuras culturales globales y políticas trans-estatales que hacen visible la subalternidad como concepto sustantivo que propicia el debate postcolonial.

El sujeto postcolonial adquiere la fuerza discursiva para representarse, expresar elementos sustanciales del mundo de la vida, cómo experimentan la cotidianidad y cuáles son los significados que construyen desde el lugar de enunciadores del discurso. El locus enuntiationis promueve la reflexión sobre los modos de representación de la periferia como una posibilidad. La heterogeneidad y la diferencia promueven propuestas y de formas de ver el mundo desde la experiencia personal. La pequeña historia empieza a contarse desde la experiencia individual del sujeto social que hizo vida en la periferia, homogeneizando el discurso posmoderno como una propuesta fundamental frente al discurso racional de Modernidad.

Este sujeto enunciator (la mujer, el negro, el indígena, el gay) comienza a verse en sus producciones discursivas y con claras políticas de representación que vacían su experiencia personal, con un lenguaje intimista de carácter reformista que trasciende la perspectiva léxica del hecho lingüístico para alcanzar en el ámbito sociológico y psicológico la subversión del significado de la realidad y de la construcción simbólica. El proceso de escritura y lectura, en las condiciones y contextos que los hacen posibles, no afecta sólo el canon del pensamiento logocéntrico sino que obliga a comprender cada vez mejor la diferencia.

Se identifica esta postura a propósito de un trabajo de Said Edward con la publicación de *Orientalismo* en el año 1978. Said pone de relieve los vínculos entre el imperialismo y las ciencias humanas. En América Latina se debate el tema, a mediados de los ochenta, en el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, fundamentalmente a través de uno de sus miembros, el semiólogo argentino Walter D. Mignolo, a quien se le atribuye el intento de mostrar de qué manera fue articulando un locus postcolonial de enunciación. Desde esta afirmación hay que revisar el artículo “El indigenismo en el Perú: la razón de ser del indigenismo” del escritor y antropólogo peruano José María Arguedas (1911-1969) presentado en la reunión organizada por el Columbianum en Génova en 1965, donde se encuentra, a mi manera de ver, el origen del discurso postcolonial.

Allí hace referencia a la generación del 900 dominada por tres investigadores sociales y profesores universitarios quienes fundan las corrientes modernas contrapuestas a las ideas respecto del indio: Rivas Agüero y Víctor Andrés Belaúnde crean el hispanismo y con Julio Tello se inicia el indigenismo. Arguedas en *Formación de una cultura nacional indoamericana* (1975) destaca de manera particular la procedencia de los investigadores Rivero y Belaúnde, quienes pertenecen a la aristocracia criolla. Analizan la historia y reivindican la grandeza incaica pero se ocupan del indígena como una realidad viva, marginada de todos los derechos constitucionales republicanos. Se siente la textura crítica de Arguedas señalando de manera particular la procedencia de estos insignes ideólogos peruanos, cuya contribución al pensamiento regional no se puede dejar de reconocer, pero observamos de manera particular las ineluctables marcas postcoloniales del discurso social de Arguedas.

Es allí donde Julio Tello es rescatado por Arguedas para introducir el pensamiento del indígena desde la cultura del estar, lo proclama con orgullo, y es quizás la primera evidencia antropológica que textualiza la experiencia indígena con elementos sustanciales del mundo de la vida, cómo experimentan su cotidianidad y cuales son los significados que construyen desde el lugar de emisión del discurso. En el prólogo de Introducción de la Formación de una *Cultura Nacional Indoamericana de Arguedas*, (1975), explica Rama, A (1975:IX) que las etapas que adquiere este movimiento de apertura del sujeto indígena, de rescate de la cultura propia y de identidad profunda desde el lugar de la enunciación, es decir la fundación del yo discursivo. El camino de Tello es seguido por José Carlos Mariátegui y continuado por José María Arguedas con el llamado neoindigenismo. Aquí nos vamos a detener para hacer una re-lectura postcolonialista del neoindigenismo.

La discusión sobre la novela neoindigenista en América Latina precisa la subversión del código que registra la representación sociocultural del personaje. Arguedas ejecuta un ejercicio hermenéutico en *Ríos Profundos* que parte del encuentro de Ernesto (personaje niño) con una circunstancia cultural, geográfica y de integración con la naturaleza, donde las corrientes de los ríos descifran mensajes, la comunicación con el “zumbayllu” es una realidad de alcance mítico. En *Ríos Profundos* hay una expresión intimista del mundo indígena contada desde la experiencia de viaje y de vida de Ernesto, quien es testigo de la especificidad quechua, que es referida en la obra “como la impagable ternura en que vivió”. Este personaje niño es portador de una visión de mundo que construye una expresión quechua desde la miseria, la pobreza, pero también desde la más profunda expresión de las emociones

indígenas, las cuales son representadas por los Ayllu donde los “jefes de familias y las señoras, mamakunas de la comunidad” le enseñaron la significación del mundo con valores, con amor y le dicen “Ay warmallay warma yuyaykunlim, yuyaykunlim”. (No te olvides mi pequeño no te olvides).

Hay toda una composición lírica que construye la neuralgia del testimonio indígena desde el centro cultural quechua que supone el infinito despliegue de las diferencias dentro de las diferencias, apunta hacia la conformación abierta y plural de una subjetividad constituyente que se manifiesta teóricamente como un rescate de las posturas esencialistas del mundo indígena expresadas en los huaynos, que registran la concepción del mundo y del conocimiento, un hecho bien importante del lenguaje, la recuperación de la genealogía indígena, como necesidad de reconfigurar el orden simbólico y social. Lo que implica que el ámbito de la escritura hace una propuesta que dialogiza abiertamente con el ámbito de la lectura.

La propuesta de *Ríos Profundos* adquiere la fuerza discursiva para representarse, expresar elementos sustanciales del mundo de la vida, cómo experimentan la cotidianidad y cuales son los significados que construyen desde el lugar de enunciador del discurso. El locus enuntiationis promueve la reflexión sobre los modos de representación de la periferia indígena como posibilidad. No se puede dejar de comentar el espacio que ocupa la representación y significación del lenguaje en la obra, en especial la convivencia del español y del quechua que hacen del discurso un testimonio que vacía la expresión intimista del personaje con importantes matices líricos y reveladores del yo que está fundando el discurso y que se territorializa como sujeto de la narración. Su discurso se constituye con descripciones detalladas, exalta al

indígena y a su pasado incaico, con un tono lírico que se conjuga con una interpretación mágico religiosa de la naturaleza, interpretación que evidencia la empatía de indígena con una inmediatez contada bajo la estructura del huaíno y en quetchua. Esta práctica discursiva de Arguedas es necesario compararla con el trabajo de Rosario Castellanos (1962) en *Oficio de tinieblas*, para determinar algunas observaciones importantes. Castellanos plantea en el primer plano de la obra la textura mítica del origen de los chamulas. San Juan el fiador escoge el Valle de Chamula para que sea construido un templo, pero ante la incomprensión de sus designios por los habitantes del valle, hombres de otros mundos llevan a cabo la misión. Así comienza *Oficio de tinieblas* (1962), construyendo a través del mito el origen del mundo, así como la interpretación mayas, mexicas o incas, los tzotzil tienen un mundo que adorar en el Valle de Chamula, un mundo que representa creencias, ritos y costumbres que proyectan la construcción del espacio indigenista de Castellanos. También, construye a sus personajes como actantes arquetípicos que representan el imaginario indígena Chamula, la significación de la existencia tzotzil. La propuesta de uso de lengua indígena adquiere en esta obra una categoría excluyente desde la perspectiva social, en Arguedas el uso del quetchua sostiene el patrón cultural del sujeto enunciador quien intenta territorializarse, el uso de la lengua totzil en Castellano tiene otros matices.

Hay una presencia importante en esta novela de palabras en lengua totzil de los chamulas, y su uso conecta el mundo indígena con el mundo ladino. Las palabras indígenas que usa Teresa en sus cuentos para Idolina hacen que el lector no se olvide de la influencia indígena, incluso en Ciudad Real, el centro de la cultura ladina en esta novela. Ejemplos de estos vocablos son “el ijc’al”, “yalambaqu’et”, y “xuch ni” (Castellanos, 1962: 79). El patrón

estético de la obra remite a una lucha histórica entre chamulas y ladinos. Castellano no vacía la experiencia colectiva indígena, se posiciona en el plano social frente a una cultura dominante y que le es adversa, es muy descriptiva en su objetivo de destacar la convivencia social entre los dos mundos que no llegan a encontrarse. La primera evidencia la muestra la obra con el evento de la violación de Marcela Gómez Oso; ella está por el filo de la banqueta cuando se le acercan el obispo y un seminarista. Aunque estos dos hombres la compadecen e intentan darle unas monedas, no pueden ofrecerle ninguna ayuda real a raíz de la barrera idiomática. Hay una indiferencia incluso por la Iglesia, con respecto a la lengua tzotil; el obispo admite al seminarista que él tampoco sabe la lengua, diciendo “Y tendría la disculpa de no ser de aquí si no hubiera vivido en Ciudad Real más años de los que tú cuentas” (Castellanos, 1962: 26). La barrera idiomática también se ve en la otra dirección, afectando de manera negativa a los indígenas, los indígenas no saben la lengua de los ladinos, el español. Cuando Catalina y unas mujeres indígenas tienen un proceso en Ciudad Real a raíz de sus prácticas religiosas, ellas no pueden comprender nada de lo que ocurre alrededor ningunos de los ciudadanos de Ciudad Real, donde ocurre el proceso, aun sabiendo el tzotill. El desencuentro cultural es el plano que domina la obra. Es un abordaje del indigenismo desde una perspectiva social que no alcanza la textura emocional de Arguedas.

En la visión indigenista del personaje literario, la propuesta de Arguedas se llena de marcas que evidencian una textura discursiva diferente, que apunta hacia una dirección resignificadora, donde el espacio de la enunciación territorializa un yo que funda en la historia la expresión del “estar”. Desde allí se construye el personaje literario como representación sociocultural del sujeto indígena con

planteamientos que pasan por concebirlo como representamen del hombre - persona -, ente individual y colectivo en su tránsito por la historia. (Bustillos (1995:23). Esta primera consideración va en sintonía con la concepción de personaje como portavoz, como realidad viva que manifiesta la visión de mundo. El segundo aspecto va orientado hacia las actitudes vitales arquetípicas o proyección de fenómenos psicológicos. Este segundo planteamiento nos acerca a la noción de la conciencia, la visión y expresión del alma; entender al personaje indígena como un elemento teñido de angustia, de impotencia, que explora la realidad escatológica del hombre, sus miserias y sus posibles representaciones para darle un significado en el contexto de la narración; y el tercer aspecto lo señala como elemento del discurso. Entonces el personaje se convierte en objeto de este diálogo, en portador de una visión de mundo, es la representación que transfigura al hombre y su realidad para otorgarle otro significado. Por eso el personaje es un lugar donde el hombre late como un fuego perpetuo, disfrazado, repartido y gritando en su mudez los trastornos de su vida, para transgredir y darle otro sentido.

III. La otredad: Nuevas prácticas sociales en la construcción del discurso

Foucault(1980:11) señala que “en toda sociedad la producción del discurso está controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.” Para dar cuenta de esa función, clasifica los principales sucesos que afectan al orden del discurso. Por una parte, los sistemas de exclusión, los cuales establecen la palabra prohibida, en segundo lugar la discriminación de la locura, y por último, la voluntad de la verdad. El sujeto en su sentido

histórico en la medida que se posiciona en el tiempo va ordenando un lugar dotado de privilegios sociales, políticos e intelectuales que le permiten acceder a escaños importantes que le otorgan una voz aceptada, un discurso.

La historia ya señala el lugar del discurso hegemónico y sus condiciones en el sistema de desarrollo económico y de producción. Este discurso va imponiéndose en la medida que participa activamente en la construcción de una visión de mundo, la cual debe estar en sintonía con los modos de producción que se generaron en el capitalismo industrial. Aquel sujeto que no ocupó un posicionamiento en el orden de la producción, quedó excluido del proceso de construcción social de la realidad y de la producción social de los discursos. Esta exclusión constituyó una especie de otredad incapaz de tener una voz aceptada o simplemente escuchada. Esta voz debió permanecer en silencio. Es allí donde la prohibición se marca como un sentido de exclusión para generar la valoración negativa de la diferencia. Bajo esta concepción discursiva surge la noción de realidad bajo la operación diferenciadora que establece y produce significados sobre el otro, los cuales se construyen de manera binaria, opuesta, que al funcionar inmersos en las relaciones de poder y saber, lo masculino se posicionó sobre lo femenino, el blanco sobre el negro y el indígena, la razón sobre la intuición, lo fuerte sobre lo débil.

La subversión de la operación diferenciadora que establece y produce significados se asumirán como la composición de la otredad. Una categoría de análisis que funciona como discurso en contextos históricos concretos y se despliega en el orden social, legislativo, institucional y material mediante procesos que se significan a través del lenguaje, la cual tendrá una estrategia práctica discursiva generadora de un orden simbólico que propicia una

construcción eidética de la esencia del hombre y su circunstancia, las modalidades de lo posible, conduce procesos de comprensión de la vida humana en todas las dimensiones que constituyen cada individualidad.

El discurso crítico del otro o la composición de la otredad está expresado en la explicación de la investigación y transmisión de los saberes y/o percepciones de la realidad que se legitima en la cultura del hombre de fin de siglo XX, con rupturas y nuevas concepciones que hacen posible la producción de un conocimiento legítimo y viable del imaginario cultural como realidad y como problema epistemológico, el cual se expresa en la pragmática de un saber narrativo. Es decir, establece la importancia de los saberes constituidos en el imaginario como producto cultural, el cual se organiza en enunciados que dan cuenta de las creencias o interpretaciones que la sustentan.

La otredad como categoría de análisis en el entramado cultural latinoamericano es un producto que permite la visualización del sujeto periférico desde ópticas distintas, reconoce la ampliación del radio conceptual y la generación de nuevos planteamientos, desde una voz que adquiere competencias para resignificarse con un pensamiento antropológico, que reconoce la existencia de diferentes niveles de la realidad regido por diferentes lógicas.

El discurso de la otredad adquiere un status epistemológico con implicaciones bien claras sobre su eje conceptual. La necesaria aplicación de una metodología interdisciplinaria hace un ejercicio reflexivo que va más allá de la pura crítica, parte de una marginación psicológica, existencial y maniqueísta fundamentada en la inversión del sujeto alienado que transforma la diferencia. En esta recuperación de los propios sujetos surge la resignificación bajo argumentos ideológicos de la representación del otro, sitúa

la problemática de la alteridad bajo la noción de hegemonía y dominación, cuestionando las condiciones visibles, reconstituyendo, capturando y remodelando para nuevos usos, concepciones a los fines de direccionar el significado fijo y tradicional.

Es allí donde se inscribe este estudio, en el interés de observar de manera particular las implicaciones que ha generado el discurso de la otredad en la creación literaria, sus rasgos de representación sociocultural en el contexto latinoamericano de fin de siglo XX y cómo a partir de este discurso debe generarse un modelo de explicación que construya un acercamiento al discurso literario con herramientas apropiadas para interpretarlo.

Referencias

- Arguedas, J. M. (1962). *Los Ríos Profundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho
- Arguedas, J. M. (1975) *Formación Cultural Nacional Indoamericana*. México: Siglo XXI.
- Augé, M. (1995). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa.
- Bengoa, J. (1996). "Modernización e Identidad, o como vivir bajo el signo de la libertad", *Persona y Sociedad*, Volumen X, N° 1, ILADES, Santiago de Chile.
- Brunner, J. J. (1996) *Cartografías de la Modernidad*. México: Grijalbo Editorial.
- Bustillos, C. (1995). *El Ente de Papel*. Vedell Edit. Valencia, Venezuela.

- Castellanos, R. (1962). *Oficio de Tinieblas*. New York: Penguin Books.
- Castro, S. (1998). "Geografía poscoloniales y translocalización narrativas de "lo latinoamericano": La crítica al colonialismo en tiempos de globalización". *Enfoques sobre Posmodernidad en América Latina*. Colección Pensamiento Transdisciplinario. Caracas: Fondo Editorial Sentido.
- Edward, S. (1995). *Orientalismo*. Pantheon Books, New York.
- Follari, R. y Lanz, R. (1998). *Enfoques sobre posmodernidad en América Latina*. Caracas: Edit. Sentido.
- Follari, R.A. (2000). "Estudios sobre posmodernidad y estudios culturales: ¿sinónimos?. RELEA. N° 10. Centro de Estudios Postdoctorales de la UCV.
- Foucault, M. (1980). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. Edit. Grijalbo. México.
- Giddens, A. (1992). *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Ediciones Península.
- Arnold a Division of Hodder & Stoughton.
- Habermas, J. (1987). *El discurso filosófico de la modernidad*. Edit. Taurus.
- Herlinghaus, H. (2000). "Estudios Culturales: reencuentro entre modernidad y comunicación", RELEA. N° 10. Centro de Estudios Postdoctorales de la UCV.

Hopenhayn, M. (1994). Ni apocalípticos ni integrados: aventuras de la Modernidad en América Latina. F.C.E. Santiago de Chile.

Lecuna, V. (1999). La ciudad letrada y el planeta electrónico. La situación actual del intelectual latinoamericano. Madrid: Editorial Pliegos.

Lyotard, J.F. (2000). La condición posmoderna. Madrid: Cátedra.

Mignolo, W. (1996). Los estudios subalternos: ¿son posmodernos o poscoloniales? La Política y las sensibilidades de las ubicaciones neoculturales. N° 204. Cuba: Casa de la Américas

Rama, A. (1993). "Aportación original de una comarca del tercer mundo: Latinoamérica", Fuentes de la cultura latinoamericana. México: Tierra Firme.

Rama, A. (1975). Introducción en Arguedas. Formación Cultural Nacional Indoamericana. México: Siglo XXI.

Yudice, G. (2000). "La globalización y el expediente de la cultura". RELEA. N° 10. Centro de Estudios Postdoctorales de la UCV.

Reseñas

El acceso a la educación superior en Venezuela: ¿equidad o inequidad?

Pérez, A. y Díaz, M. (2008). Caracas: Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Andrés Bello. Instituto Pedagógico de Caracas. Universidad Pedagógica Experimental Libertador; 169 páginas

Thays Adrián Segovia

En dos ocasiones hemos tenido la oportunidad de leer este trabajo de las profesoras Anneris de Pérez y María Elena Díaz. En cada una de ellas el interés por su contenido se relacionó con aspectos diferentes. La primera vez se discutía, con mucha vehemencia por parte de los involucrados en el tema y en las decisiones, acerca de la conveniencia o no de la supresión de la Prueba de Aptitud Académica (PAA) como principal requisito de ingreso a las universidades públicas del país. En la segunda ocasión, ya eliminada la prueba, nuestras reflexiones apuntan a la responsabilidad del estado venezolano a la hora de ofrecer una educación de calidad, que garantice a los bachilleres la prosecución de sus estudios a nivel superior. Entremos en materia.

La PAA—según se desprende de la lectura del libro— surge como una vía para resolver el problema del cupo en las instituciones de educación superior en Venezuela. Cuando la oferta resultó menor que la demanda fue necesario crear un mecanismo para restringir el ingreso a las universidades públicas y ese parecía un sistema viable. Visto así, desde su origen, el propósito de esta no se hallaba directamente vinculado a la vocación ni a las aptitudes de los aspirantes para alcanzar el éxito académico. Por tal razón Pérez y

Díaz afirman: “La Prueba que hasta 2007 venía administrando la Oficina de Planificación del Sector Universitario (...) no determina aptitudes hacia un área específica, sino que (...) sus resultados son utilizados para la selección de los estudiantes que podrán ingresar a las Instituciones de Educación Superior.” (p.91). En tal sentido la califican como “un mecanismo de exclusión”. La aplicación de la prueba encubría el hecho de que no existen cupos suficientes para quienes obtienen anualmente el título de bachilleres y para la población flotante que año tras año va quedando sin posibilidades de continuar sus estudios en las universidades públicas.

Otro aspecto de interés, entre muchos que contempla el libro comentado, tiene que ver con la Subprueba de Comprensión de Lectura que forma parte de la Prueba de Aptitud Académica. A juicio de las autoras, dicha prueba “se fundamenta (...) en lo que idealmente debe ser el estatus de un individuo que pretende ingresar a una universidad, y no (...) en lo que realmente el bachiller venezolano ha adquirido.” (p. 92). Aunque ellas opinan que este instrumento se apoya en las concepciones más recientes sobre la lectura señalan que deben revisarse y analizarse las competencias que se evalúan a fin de determinar si “se ajustan a un adecuado proceso técnico de selección de los textos y de elaboración de los ítems” (p.93). Todo esto, más allá de los acuerdos o desacuerdos sobre la eliminación de la prueba, es prioritario cuando se habla de la formación académica del venezolano y ha de constituirse en reflexión obligada para quienes nos desempeñamos como docentes de lengua. Asimismo resulta interesante para la reflexión sugerida, revisar los anexos 6, 7 y 8 del trabajo de Pérez y Díaz, que contienen entrevistas realizadas a tres estudiantes de bachillerato que presentaron la PAA, porque se complementarían nuestras apreciaciones acerca del tema. Estos jóvenes expresan sus puntos

de vista acerca de la PAA en general y sobre la subprueba de lectura en particular, además de aportar sus pareceres en cuanto a la formación recibida en sus liceos, su desempeño en las pruebas y el modo en que debía realizarse el ingreso a las universidades.

Lo anteriormente expuesto nos conduce a la reflexión que suscitó la mayor cantidad de inquietudes en nuestra segunda lectura: ¿acaso no es responsabilidad del estado venezolano la formación de bachilleres aptos para desempeñarse exitosamente en sus estudios de educación superior? ¿por qué luego de once años de escolaridad en las áreas de lengua y matemática no se tienen las competencias mínimas requeridas para proseguir los estudios universitarios? Anneris de Pérez y María Elena Díaz insistentemente hablan de equidad y justicia para exigir un sistema de ingreso a las universidades. Citan la Declaración Mundial de la UNESCO sobre la Educación Superior en el siglo XXI, y esta reza que el acceso a la educación superior debería estar abierto “a toda persona que haya finalizado **satisfactoriamente** la enseñanza secundaria u otros estudios equivalentes o que reúna las condiciones necesarias...sin ninguna discriminación” (UNESCO, 1998. Citado por Pérez y Díaz, 2008. p.89¹). La lectura de esta cita nos devuelve a las preguntas que encabezan este párrafo: y nos lleva a plantearnos otra que las complementa: ¿acaso la educación recibida por nuestros bachilleres les permite culminar **satisfactoriamente** sus estudios secundarios?

Pérez y Díaz destacan que un adecuado programa de orientación vocacional acorde con los intereses de los bachilleres y una estrategia que le permita al estudiante en desventaja mejorar sus competencias podrían formar parte de la solución del problema. No obstante opinamos –y ellas lo mencionan en las líneas finales

1 Las negritas son nuestras.

del libro- que el énfasis debe estar en exigir una educación de calidad en todos los niveles. De ese modo se garantizaría eso que la Declaración de la UNESCO expresa: finalizar satisfactoriamente la enseñanza secundaria. No se puede continuar con una política de paños calientes que busque resolver el problema al momento de tener a los bachilleres a las puertas de la universidad. Se ha hablado de cursos remediales, propedéuticos de un año de duración que les aporten los conocimientos requeridos para cada una de las carreras a las cuales aspiren, pero estos también podrían convertirse en un mecanismo encubridor de la ausencia de cupos. Lo primero, creemos, debe ser exigirle al estado una educación de calidad, pues la ausencia de esta es la causa principal del problema. Requerimos docentes capacitados y con salarios dignos, instituciones bien dotadas, planes de estudio actualizados y congruentes con la realidad nacional. De no ser así, se continuará dejando para después la solución del problema.

La Filosofía como experiencia del pensar

Gregorio Valera-Villegas, Gladys Madrid y Arleny Carpio (2008)
(Compiladores)

Caracas: Centro de Investigaciones Postdoctorales de la
Universidad Central de Venezuela (CIPOST) y del Consejo de
Desarrollo Científico Humanístico de la Universidad Nacional
Experimental Simón Rodríguez
353 páginas

Ana María Morales García

Durante el año 2007 se cristaliza la idea de organizar un evento que sirviera de escenario para la reflexión en torno a la trágica situación de la enseñanza de la filosofía en Venezuela, cuya paulatina desaparición en los planes de estudio del bachillerato ha generado un importante y preocupante vacío pedagógico en la formación de los estudiantes. A esta razón primera, se le suma la necesidad de divulgación y apoyo a un movimiento denominado *Filosofía para niños*.

En los párrafos siguientes, se reseñará la compilación efectuada como producto del referido evento. Desde el punto de vista estructural, el libro se divide en tres partes. La primera se titula *En torno a la enseñanza de la filosofía y sus quehaceres*. La segunda parte tiene por nombre *Sobre el asunto de la filosofía para/entre niños*; y la última, se denomina *Decantaciones teóricas y otras reflexiones*. A dicha estructura hay que agregar una presentación llevada a cabo por Gregorio Valera-Villegas sobre *¿Filosofía en la escuela? Formación, pensamiento e infancia?*, en la cual el autor invita a preguntarse por el asunto de la enseñanza de la filosofía en el ámbito escolar y si allí, en ese espacio puede un determinado sujeto realizar el ejercicio del pensamiento liberador, Si ese lugar da cabida cierta a las subjetividades en la que se es capaz de

reconocerse a sí mismo en el otro. Se plantea la discusión sobre cómo una escuela de pensamiento conlleva un modo de enseñanza específico de la filosofía, lo cual desencadena la inevitable pregunta ¿se puede enseñar la filosofía? O si lo único que podemos enseñar es a filosofar. Valera-Villegas asume un punto intermedio en el debate cuando problematiza lo que entendemos por enseñanza y cómo y para qué enseñar filosofía.

En relación a la I Parte, *En torno a la enseñanza de la filosofía y sus quehaceres*, se conforma con siete artículos de los autores Diego Antonio Pineda, Walter Kohan, José Manuel Gutiérrez, Jaime Antonio Jaimes, Gladys Madriz, Tulio Olmos y Gregorio Valera-Villegas, quienes colocan el acento en ese primer aspecto relacionado con la utopía de enseñar a pensar o la posibilidad de enseñar a filosofar. Se muestra cómo es posible que el alumno reinterprete contenidos filosóficos en los que lee y traduce su propia vida, otorgando sentido a todo lo que ve, siente, piensa y sucede a su alrededor.

En cuanto a la II Parte, *Sobre el asunto de la filosofía para/entre niños*, está constituida por seis artículos de Walter Kohan, Álvaro Márquez y Yésika Rincón, Diego Antonio Pineda, María Carmona Granero, Ana Rosa Di Gravia, Acacia Hernández, José Padrón y Arleny Carpio Rojas, los cuales disertan en torno a proponer un conjunto de ideas para la formación filosófica de los docentes en Venezuela y cómo reconfigurar el espacio escolar para la práctica de la filosofía. Se resalta la perentoria urgencia de una educación que logre en nuestros estudiantes pensar de forma más efectiva. Se trata de crear las condiciones y los espacios pedagógicos para el pensar mejor las cosas que acontecen. Una educación que no atonte las inteligencias y someta a los alumnos a aprendizajes carentes de significados, repetitivos y rígidos en

sus estrategias. Por el contrario, es pensar en una educación que cultive las capacidades creadoras y en las que el pensamiento y la imaginación sean sus ejes fundamentales.

La última Parte, *Decantaciones teóricas y otras reflexiones*, Douglas Bohórquez Rincón; Xiomara Martínez; Aníbal Rodríguez Silva; Sebastiana Ponte de Golik y Liliana Guzmán abordan diversas inquietudes filosóficas a partir de sus particulares ópticas de interpretación. Estas oscilan desde una aproximación a Simón Rodríguez como pensador insurgente que desafió paradigmas en su época; la trágica civilidad en el mundo moderno; la historia y poética de la lectura; el pensamiento simbólico infantil como experiencia con la palabra y el sentido.

Es, pues, una compilación que invita al viejo arte de pensar o más bien de filosofar en torno a lo que sucede, a lo que perturba, a lo que emociona, a lo que da que pensar, un pensar no desligado de la acción, capaz de narrar y narrarse en el encuentro con el otro.

Autores de la revista LETRAS

Giovanni Parodi S. Magíster en Lingüística Aplicada y, posteriormente, de Doctor en Lingüística. Desde el año 2003, es Editor de la *Revista Signos. Estudios de Lingüística*. Una de sus líneas de investigación más reconocidas es la psicolingüística discursiva, con especial atención en los procesos de comprensión y producción del discurso escrito. Sus trabajos más actuales se focalizan en la lingüística de corpus, el discurso especializado y los géneros escritos disciplinares. En estos ámbitos científicos ha impartido seminarios y cursos de pre y postgrado en diversas universidades latinoamericanas, europeas, asiáticas y norteamericanas. Sus últimos libros son: *Lingüística de Corpus: de la teoría a la empiria* (Iberoamericana, 2009), *Discourse genres in Spanish: Academic and professional connections* (Benjamins, 2009), *Géneros académicos y géneros profesionales. Accesos discursivos para saber y hacer* (EUV, 2008). En virtud de sus méritos científicos, en abril de 2008, fue incorporado a la Academia Chilena de la Lengua. gparodi@ucv.cl

Juan Francisco García. Licenciado en Educación, mención Castellano y Literatura (1993) por la UDO. Magíster en Lingüística (1999) por la UPEL-Instituto Pedagógico de Maturín. Doctorando por la Universidad del Zulia. Profesor Ordinario con Categoría de Agregado en la UNEG. Articulista en las revistas arbitradas LETRAS, NÚCLEO, COPERNICO, KALIDESCOPIO, ASOVEL, TEXTURA; miembro del Consejo Editorial de varias de estas revistas. Ponente en eventos académicos regionales, nacionales

e internacionales. Especialista en Análisis del Discurso Histórico y Religioso; miembro-fundador de la Línea de Investigación PEALE; asesor de tesis de pregrado y postgrado (especialista y maestría). Profesor de Postgrado en la UPEL y UNEG. Miembro del PPI como candidato; cuentista, con varios premios literarios. jufrave2@gmail.com

Carmen Victoria Vivas Lacour Profa. Departamento de Lengua y Literatura, Universidad Simón Bolívar. Profa. Metodología de la investigación, Universidad Católica Andrés Bello. Licenciado en Sociología (UCAB), Magíster en Literatura Latinoamericana (USB). Área de investigación: Teoría y crítica de la cultura y literatura. cvivas51@yahoo.com

Jorge E. González. B.A. in English Language and Literatura, New England Collage, 1981. M.A. in English Language and Linguistics, University of New Hampshire, 1984. M.A. in Hispanic Linguistics, University of Massachusetts-Amherst, 1999. Ph.D.in Hispanic Linguistics, University of Massachusetts-Amherst, 2001. Profesor Titular de la Universidad Simón Bolívar. Ha sido Profesor invitado de la maestría en Lingüística de la UCV y de la Maestría en Inglés como Lengua extranjera de la UPEL Caracas y Maracay. PPI Nivel II. Ha investigado en las áreas de la Fonología de la Interlengua, Bilingüismo y Lingüística Aplicada y ha publicado en diversas revistas académicas; entre ellas: Sapiens, Letras, Perfiles y Núcleo. Actualmente es Director de la Revista Perfiles. jgonza@usb.ve

Andrés C. Algara G. Licenciado en Idiomas Modernos, mención Inglés y Francés, Universidad Central de Venezuela, 2004. Tesista de la Maestría en Inglés como Lengua Extranjera, Universidad Central de Venezuela. Profesor Instructor de Idiomas, Universidad Simón Bolívar, desde 2004. Ha investigado en el área de la Fonología de la Interlengua y el Análisis del Discurso en el Inglés como L2. PPI Nivel Candidato. Ha publicado en la revista Núcleo y en memorias de congresos. Es Coordinador de Distribución y Canje de la revista Perfiles. algara@usb.ve

Celso Medina. Poeta y ensayista venezolano. Profesor el Instituto Pedagógico de Maturín. Ha publicado los poemarios Oleaje (1978), Misterios Gozos (1979), Epígrafes para el ave de la sed (1994) y Sólo el mar (2008) y los libros de ensayos Sísifo entre nosotros (1998) , La Literatura frente al pesimismo (2000) e Historia y novela en Denzil Romero (2005) Obtuvo el título de Doctor en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca (España). Es impulsor de publicaciones, destacándose en la dirección de las revistas «Cálice» (Cumaná) y Contraseña (Maturín). Actualmente dirige la revista Investigación y Educación (medinacelso@cantv.net)

Álvaro Martín Navarro. Doctor en Letras por la Universidad Simón Bolívar. Profesor tiempo completo de la Cátedra de Filosofía del Instituto Pedagógico de Caracas. Ha escrito varios artículos vinculados a los problemas de la cultura y el cine aparecidos en la Revista Objeto Visual de la Fundación Cinemateca Nacional, igualmente artículos y reflexiones

sobre las diversas relaciones textuales y metafóricas entre la filosofía y la literatura en revistas como *Apuntes Filosóficos*. Recibió el premio de ensayo 2006, auspiciado por Monte Ávila Editores con su libro *Las Estrategias del Sujeto*. También posee varias monografías publicadas y libros de narraciones corta. Actualmente es profesor invitado en la Kansas Gaidai University. almanavar@yahoo.com

Rita Jáimez. Profesora en lengua y literatura española (Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Mención *Cum Laude*). Realizó el Master en Lingüística en esa casa de estudios (1996). Obtuvo el Premio Nacional de Investigación Educativa UPEL (1998). Ha publicado en diversas revistas venezolanas y extranjeras. Forma parte del cuerpo docente del Instituto Pedagógico de Caracas, además es miembro Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello” (IVILLAB). Actualmente cursa el Doctorado en Lingüística de la Universidad Autónoma de Madrid. ritamje@gmail.com

Freddy José Monasterios Macías. Profesor en Lengua Materna, Mención Literatura, (IPC,1990). Magíster en Literatura Latinoamericana, (IPC, 1996). Escolaridad de la Maestría en Lingüística (IPC). Docente de Escuela Básica. Docente Medio Tiempo Asistente (Cátedra “Estructura del Español”. Dpto. de Castellano, Literatura y Latín – IPC). Participación en eventos locales y nacionales como asistente, ponente o dictando talleres. Publicación en las Revistas *Letras* (IPC.- UPEL), *Topoi* (IPC). Mejoramiento Profesional del Magisterio (UPEL), y colaborador en la revista *Investigación y Postgrado*

(UPEL). Se desenvuelve en las ramas de investigación de la Literatura Brasileña y Análisis del Discurso. Realizando Doctorado en Cultura: América Latina y el Caribe en el IPC – UPEL. fredinho2020@yahoo.com fredinho1111@hotmail.com

Nidia Tabarez. Magíster en Gerencia Educativa (IPC 1999). Magíster en Estética (IPC 1999). Magíster en Artes Plásticas Historia y Teoría (UCV 2004). Suficiencia de Investigación - Doctorado en Educación Artística (Universidad de Sevilla 2005). Doctor en Educación (IPC 2006). Ha realizado *Cursos administrados en Pre y Postgrado*: Métodos de Análisis Plástico, Arte Latinoamericano, Apreciación Cinematográfica, Historia del Arte contemporáneo, Crítica del Arte, Metodología de la Investigación, Análisis y Apreciación del Arte. Ha realizado investigaciones inherentes al campo del arte y su vinculación con los diversos niveles del campo educativo. Tutora y jurado principal de trabajos de grado de la maestría en Estética. Jurado en tesis doctoral (USR). Ha participado en la revisión y planificación curricular del pensum de estudios del Dpto. Arte. Participación en la revisión y evaluación del programa de la maestría en Arte, Mención Artes Plásticas y Estética. Actualmente se desempeña como Jefe del departamento de Arte IPC. nidiatab@yahoo.com

Mayra Y. Mendoza Blanco. Profesora de Castellano, Literatura y Latín, egresada del Instituto Pedagógico de Caracas. Profesora contratada del Departamento de Castellano, Literatura y Latín, cátedra de Lengua Española. Investigador

asistente adscrito al IVILLAB. Actualmente cursa la Maestría en Literatura Latinoamericana en Instituto Pedagógico de Caracas.

Francisco Freites Barros. Licenciado en Lengua y Literatura por la Universidad de Carabobo, Especialista en Cultura y Sociedad en América Latina por la Universidad Autónoma de Madrid, Magíster en Lingüística por la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, DEA y Doctor en Lengua Española y Lingüística General por la Universidad Autónoma de Madrid, con cursos en la de Alcalá de Henares. Trabaja en la Universidad de Los Andes como profesor de lingüística e investigador en la descripción sociolingüística del español de Venezuela, con particular énfasis en el de los Andes. ffreitesb@hotmail.com

Elizabeth Sosa. Profesora de Literatura y Lengua Castellana. Instituto Pedagógico de Caracas (1984). Magíster en Literatura Latinoamericana Contemporánea. Universidad Simón Bolívar (1988). Doctorando en el Programa de Doctorado en Ciencias Sociales. Universidad Central de Venezuela. Actualmente es Profesor Ordinario, categoría Agregado, Dedicación Exclusiva. Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL). Coordinadora General de Postgrado (UPEL-IPC). Coordinadora de la Maestría en Literatura Latinoamericana (UPEL-IPC). Ha sido Jefe de Cátedra de Literatura Latinoamericana. Secretaria General del Núcleo de Cooperación y Relaciones Internacionales, Ministerio de Educación. Coordinadora Regional Cátedra “Andrés Bello”. Secretaria Ejecutiva del

Convenio Andrés Bello, Bogotá. Profesor de Literatura. Liceo Andrés Bello, Ministerio de Educación. Profesor visitante en State University New York (SUNY), sede New Paltz. Departamento de Lenguas Extranjeras y Centro de Estudios Latinoamericanos. Es investigadora en la Línea de Investigación La narrativa latinoamericana contemporánea. Dentro de sus publicaciones se encuentran: *Mitos de Venezuela* (Libro) y los artículos en prensa nacional: *Memorias del subdesarrollo o historia de una frustración, la Narrativa cubana de la década de los 60, Lo maravilloso, lo fantástico en la literatura infantil venezolana, La literatura infantil, Un encuentro de dos cielos: literatura güajiba, Un adolescente en el teatro contemporáneo venezolano, Concierto barroco: novela collage*. E-mail: ravelososa@cantv.net

Thays Adrián. Licenciada en Letras (UCV). Profesora de Lengua Castellana y Literatura. Magíster en Lingüística (IPC). Ponente en diferentes eventos nacionales e internacionales. Ha publicado en diversas revistas: Investigación y Postgrado, Tópica Extensa, Textura, entre otras. Actualmente se desempeña como profesora de pre y postgrado del Departamento de Castellano, Literatura y Latín del IPC. tadrian@cantv.net

Ana Maria Morales García. Profesora en la Especialidad de Deficiencias Auditivas con categoría de Agregado en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, adscrita al Departamento de Educación Especial del Instituto Pedagógico de Caracas. Doctora en Educación (2009) de la

UPEL Magister en Lingüística (2000) en la misma institución. Profesora ordinaria adscrita a la Cátedra de Deficiencias Auditivas del IPC. Pertenece al Núcleo de Investigación del Departamento de Educación Especial (NIDEE) y a la Línea de Investigación “Políticas educativas para la atención de personas con necesidades educativas especiales”. Pertenece al Programa de Promoción al Investigador (PPI) Nivel I. Ha escrito varios artículos relacionados con los problemas de lectura y escritura en sordos, estrategias para el aprendizaje de la lengua de señas y otros vinculados a políticas públicas para sordos. En la actualidad coordina la Especialización “Estudios Socioculturales de la Sordera” en el Instituto Pedagógico de Caracas, anamamorales2003@yahoo.com.

INDICES PREVIOS
2007 – 2009

Letras, Vol.49, N° 74 – Primer semestre de 2007

Autor	Artículos	Páginas
Juan Pascual Gay	La poética primera de Tomás Segovia (1943 – 1956)	13
Beatriz Arrieta Meza Batista Ojeda y Rafael Meza Cepeda	Criterio de necesidad en neologismos utilizados por docentes universitarios	57
Rosángel Villafañe	El campo léxico - semántico de los apelativos cromáticos de los equinos en el español de Venezuela	83
Valentina Truneanu	Aproximación a un glosario de latinismos en el español de Venezuela.....	107
Olga Osío	El proceso de identidad a través de la anécdota, el recuerdo y la memoria.(En las obras <i>El exilio del tiempo y Doña Inés contra el olvido</i> de la escritora Ana Teresa Torres)	149
Elizabeth Sosa	El personaje literario: una expresión fenomenológica de la realidad de la realidad en la literatura	169
Álvaro Martín Navarro	Paidea y homoerotismo para el encuentro de lo epifánico en la novela Paradiso de José Lezama Lima	199
Élida León	Certeza y posiciones de poder de algunos Personajes en cuentos escritos para niños	231

Reseñas

José Rafael Simón	Corrector de estilos	263
Luislis Morales Galindo	La piel del cielo	268

Letras , Vol. 49, N° 75

Autor	Artículos	Páginas
Angélica Tornero Salinas	La distinción puro/impuro en “La sunamita” y Sombras entre sombras, de Inés Arredondo	13
Gladys Madriz	Las memorias como pretexto de la autobiografía, o cómo se (re)crea un escritor latinoamericano	47
Leisie Montiel Spluga Johann Pirela Morillo	Sor Juana Inés de la Cruz y la importancia Johann Pirela Morillo del acto de saber	81
Josefa Pérez Terán Luis Barrera Linares	Estrategias pragmático discursivas y criterios epistemológicos en libros de lectura para primer grado	111
Yildret Rodríguez Ávila	Mujer, infancia y autobiografía en “ <i>Cuadernos Ávila de infancia</i> ” de Norah Lange	145
Douglas Bohórquez	Canon y representación de lo real en la narrativa breve de Laura Antillano	165
Francisca Fumero	El proceso de la composición escrita a través del uso del computador como recurso didáctico	189
Dulce Santamaría	Consideraciones sobre el arquetipo en la Novela: <i>El combate</i> de Ednodio Quintero	211
Reseñas		
José Rafael Simón	El niño malo cuenta cien y se retira	233
Alí E. Rondón	Los tres usos del cuchillo: sobre la naturaleza y la función del drama	237

Letras , Vol. 50, N° 76 Primer Semestre de 2008

Autor	Artículos	Páginas
Lourdes Díaz Blanca Carmen Luisa Domínguez	Los verbos en las pasivas con se: un intento de clasificación	17
Gregorio Valera Villegas	<i>Soy lo que no fui</i> . Persona y personaje en el limite de lo real y lo ficcional	55
Rafael Rondón Narváez	Creando un público. Lectores y espectadores para el Círculo de Bellas Artes y la Generación del 18	73
Stella Serrano de Moreno	La alfabetización crítica. Conceptualización de las competencias y Estrategias de lectura crítica	103
Ruby Ojeda	El ciudadano en los <i>Pequeños seres</i> de Salvador Garmendia y en <i>Si yo fuera Pedro Infante</i> de Eduardo Liendo	133
Rubiela Aguirre Leonor Alonso	Cambios en la creatividad verbal: un análisis del lenguaje figurado presente en textos escritos por escolares	155
Beatriz Luque	Enfoques actuales usados en la enseñanza de Segundas lenguas	185
Reseñas:		
Alí E. Rondón	El desbarrancadero	213
José Rafael Simón	Falke	216

Autor	Artículos	Páginas
María Nélide Pérez	Actividad metalingüística y uso de la lengua escrita: el proceso de planificación de un texto argumentativo	17
Antonio Murguey	Valor contextualizador o anafórico del adverbio en-mente en el español de Venezuela	49
Claudia Cavallín Calanche	Imbricaciones entre el imaginario urbano y el sujeto de la ciudad	73
Stella Serrano de Moreno José Villalobos	Las estrategias argumentativas en textos escritos por estudiantes de formación docente	99
Cecilia López Badano	Eva Perón: del cuerpo político al cadáver exquisito literario	133
Fanny Ramírez Edith Pérez Sisto	La subalteridad social y el reto de la otredad: el testimonio, otra forma de literatura	155
Gloria Fuenmayor de Vilchez / Yeriling Villasmil Flores y María Gloria Rincón	Construcción de la microestructura y macroestructura semántica en textos expositivos producidos por estudiantes universitarios de LUZ ...	189
Reseñas:		
Alvaro Martín Navarro	La filosofía del mal	221
José Rafael Simón	Algunas consideraciones a partir de la lectura de la Novela <i>La enfermedad</i>	225

Letras , Vol. 51, N° 78

Autor	Artículos	Páginas
Mónica Tapia Ladino Gina Burdiles Fernández	Una caracterización del género informe escrito por estudiantes universitarios	17
Luis Barrera Linares	El humor en la comunicación cotidiana o cómo defendernos de la adversidad.....	51
Masiel Matera Raimundo Medina	El aspecto con verbos de cambio de estado en Raimundo Medina español	85
Rosaura Sánchez Vegas	“Contracuerpo”: reescritura de “ <i>La mano junto al Muro</i> ” y “ <i>Arco secreto</i> ”.....	129
Arturo Almandoz	Claves de urbanización y cambio discursivo en la novela y ensayo venezolanos, 1960-1980	155
Carlos Pacheco	Ednodio Quintero: del microcuento a la novela en miniatura.....	183
Rosmar Brito	<i>Tiempo y memoria</i> . Representaciones de /desde lo femenino en una novela de Ana Pizarro	219
Beatriz Valles González	Intercambios comunicativos en la afasia y en la demencia: un estudio comparativo del uso de las reparaciones conversacionales.....	249
Élida León	Hacia una caracterización del componente experiencial en el discurso narrativo dirigido a niños.....	275
Anneris Pérez de Pérez	El desarrollo de la lectura crítica: una vía hacia la alfabetización mediática en Educación Superior.....	309
Indira José Zambrano	La voz femenina como testimonio de su espacio y Centeno de su tiempo a propósito de <i>Doña Inés contra el olvido</i> y <i>Malena de cinco mundos</i>	357
Reseñas		
Claudia Cavallín Calanche	Cola de lagartija.....	375
José Rafael Simón	Nocturno de Chile.....	378

Autor	Artículos	Páginas
Luis Alejandro Nitrihual Valdebenito	El otro y el mismo Domeyko: del “buen salvaje al salvaje muerto”. Apuntes acerca de <i>Araucanía y sus habitantes</i> de Ignacio Domeyko	17
Cleide Emília Faye Pedrosa Vera Lucia de Albuquerque Sant’Anna	El texto multimodal y la arquitectura de la clase en la enseñanza a distancia (EAD).....	39
Dámaris Vásquez Suárez	Palabra de mujer: una mirada a la poesía de Yolanda Pantin	63
Marielsa Ortiz - Trinidad López - Marilín García Gisela Molina - Emiliana Pernía - Ivette Busto Díana Rosales Élida Araujo	Representaciones y prácticas de docentes de Educación Básica en el campo de la lectura y la escritura	89
Ana María Romero P.	Lo lúdico del discurso en Rajatabla	127
Ana María Morales	Producción de textos escritos por escolares sordos	159
José Rafael Simón Pérez	Harry Potter: una comprensión desde lo simbólico..	191
José Sánchez Barón	El juicio reflexivo en la noticia de la TV de Caracas	223
César A. Villegas Santana	Enunciados declarativos y pragmatogramática	261
Thays Adrián Segovia	Retórica de la tradición en el discurso político venezolano: el culto a los héroes	321
Reseñas		
Alí E. Rondón	Shakespeare en la empresa	353
Maira Solé	Afilar el lapicero. Guía de redacción para profesionales	354

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. Asimismo, quienes envíen sus trabajos, se comprometen a cumplir las obligaciones económicas establecidas en estas normas, en caso de infringirlas.

1. Los materiales deben poseer carácter inédito. El artículo no debe ser sometido simultáneamente a otro arbitraje ni proceso de publicación. El autor deberá cancelar el equivalente al pago de arbitraje de tres especialistas, en caso de que se constate el envío simultáneo a otras revistas. 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 y señalando su compromiso para fungir como árbitro en su especialidad, en caso de que sea admitido. Queda entendido que el autor se somete a las presentes normas editoriales.** En la misma, deben especificarse los siguientes datos: dirección del autor, teléfono fijo y celular, correo electrónico. Véase el siguiente modelo.

Lugar y fecha

Señores
Editores de la revista Letras
IVILLAB

Me dirijo a ustedes a fin de someter al proceso de arbitraje mi trabajo titulado: XXX, a fin de que sea considerada su publicación en un próximo número de la revista *Letras*.

Dejo constancia de que este material no está siendo sometido a arbitraje por ninguna otra revista ni a ningún otro trámite de publicación, por lo cual doy fe de su carácter inédito. En caso de que se compruebe lo contrario, o de que decida retirar el trabajo de la publicación, me comprometo a cumplir con las normas editoriales de la revista, entre las cuales está la cancelación de los gastos generados, especialmente con los árbitros.

Asimismo, de ser aceptada mi investigación- contraigo obligaciones para actuar como futuro árbitro de *Letras*, en artículos de mi área de competencia.

Sin más a que hacer referencia, queda de ustedes, atentamente,

Grado académico y nombre del autor
(por ej.: Prof. Mg Sc. XXX)
Dirección de contacto
Teléfono fijo y celular
Correo electrónico

3. El envío se hará a la siguiente dirección:

Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB)
Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas
Edificio Histórico, Piso 1, Av. Páez, Urbanización El Paraíso, Teléfono 0058-212-451.18.01
Caracas – Venezuela

Asimismo, puede enviarse una copia a la siguiente dirección electrónica: letras-ivillab@cantv.net / letras.ivillab@gmail.com

4. El artículo debe contener información sobre: a) título; b) nombre completo del autor; c) resumen curricular (en instituciones, área docente, de investigación, título y fuente de las publicaciones anteriores (de haberlas). Debe obedecer a las siguientes especificaciones: letra "Times New Roman", tamaño 12, a doble espacio, páginas numeradas, impresas por una sola cara en hojas tamaño carta.

5. El trabajo debe poseer título y resumen en español e inglés. Este resumen debe tener una extensión de una cuartilla o entre 100 y 150 palabras y especificar: propósito, teoría, metodología, resultados y conclusiones. Para efectos de la traducción, sugerimos el empleo de oraciones cortas, directas y simples. Al final, deben ubicarse tres palabras claves o descriptores. Los tres descriptores deben aparecer en el texto y en el mismo orden en el que mencionados..

6. Deben enviarse CD, original y dos copias en papel. La extensión de los artículos deberá estar comprendida entre 15 y 30 cuartillas (más tres para la 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 versión definitiva, luego del proceso de arbitraje.

7. 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.

8. Las reseñas constituyen exposiciones y comentarios críticos sobre textos científicos o literarios de reciente aparición, con la finalidad de orientar a los lectores interesados. Su extensión no debe exceder las seis (6) cuartillas.

9. Si se incluye una cita y tiene más de cuarenta palabras, deberá presentarse en párrafo separado, sin comillas, a un espacio y con una sangría de cinco espacios a ambos lados. En caso de citas menores, se exponen incorporadas a la redacción del artículo, entre comillas. Las referencias a la fuente contienen el apellido del autor, seguido entre paréntesis por el año de publicación, luego p. y el número de página. Por ejemplo: Hernández (1958, p. 20).

10. La lista de referencias se coloca al final del texto, con el siguiente subtítulo, en negritas y al margen izquierdo: **Referencias**. Cada registro transcribe a un espacio, con sangría francesa. Entre un registro y otro se asigna espacio y medio. Debe seguirse el **sistema** de la APA; véanse los siguientes ejemplos de algunas normas:

Libro de un solo autor:

Páez, I. (1991). Comunicación, lenguaje humano y organización del código lingüístico. Valencia: Vadel Hermanos Editores.

Libro de varios autores:

Barrera, L. y L. Fraca. (1999). Psicolingüística y desarrollo del español. Caracas: Monte Ávila.

Capítulo incluido en un libro:

Hernández, C. (2000). Morfología del verbo. La auxiliaridad. En M. Alvar (Dir.). Introducción a la lingüística española. Barcelona: Ariel.4

Artículo incluido en revista

Cassany, D. (1999). Puntuación: investigaciones, concepciones y didáctica. Letras, (58), 21-53.

Tesis

Jáimez, R. (1996). La organización de los textos académicos: incidencia de su conocimiento en la escritura estudiantil. Trabajo de grado de maestría no publicado, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas, Caracas.

11. Las notas van al pie de página y no al final del capítulo, en secuencia numerada.

12. 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 sus juicios. Al recibir las observaciones de todos, la Coordinación de la Revista elabora un solo informe que remite al autor, este tránsito puede durar un mes más. El escritor, luego de recibidos los comentarios, cuenta con treinta (30) días para entregar la versión definitiva en diskette 3 ½ o en CD regrabable, en programas compatibles con Word for Windows (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 tal caso, el autor deberá cancelar el equivalente al pago de arbitraje de tres especialistas.

13. No debe haber ningún tipo de errores (ni ortográficos ni de tipeo); es responsabilidad de los autores velar por este aspecto.

14. Los dibujos, gráficos, fotos y diagramas deben estar ubicados dentro del texto, en el lugar que les corresponda.

15. 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 (04) meses más.

16. En el caso de los materiales no aprobados en el arbitraje, la Coordinación se limitará a enviar al autor los argumentos que, según los árbitros, fundamentan el rechazo. No se devolverán originales.

17. Los árbitros de artículos no publicables serán considerados dentro del comité de arbitraje de una edición de LETRAS.

GUIDELINES FOR CONTRIBUTORS

Papers submitted for the consideration by LETRAS should meet the following requirements. Otherwise, they will not be admitted for the refereeing process. Also, contributors submitting papers compromise on the financial obligations hereby established in case of infringement.

1. Materials must be unpublished. The paper should not be simultaneously submitted to any other process of refereeing or publication. The author will have to make a payment equivalent to the fees of three refereeing specialists in case simultaneous submitting is proved. In case of the existence of other versions in Spanish or other languages, they will be handed in, so as to verify they have not been published before.
2. Contributors must attach a letter requesting the submission of the paper for refereeing, so that publishing possibilities in LETRAS be studied. Contributors should also indicate their compromise on refereeing future papers in their disciplines, in case their papers are admitted for publication. It is understood that contributors submit themselves to the present norms. The letter must also specify the following information: author's address, home and cell phone number, e-mail address.

Place and date

Editorial board of Letras
IVILLAB
Instituto Pedagógico de Caracas
Edificio Histórico. Piso 2
Av. J.A. Páez
Caracas, Venezuela.

Dear sirs,

I hereby submit my paper entitled _____, for it to be subjected to the required refereeing process, so that it can be considered for publication in a future number of LETRAS.

I certify that this material is not undergoing any other refereeing process or any other process of publication. So I claim for its originality.

If proved otherwise, or in case I decide to withdraw the paper, I accept my submission to the editorial rules of the journal, among which there is the meeting of the expenses produced, especially those related to the referees.

Also, if accepted, I submit to the responsibility of acting as a referee of future articles in my area of expertise.

Attentively yours,
Author's Academic Title and Full Name (i.e. Dr., MSc. XXX)
Contact Address
Home and mobile phone
E-mail address

3. Papers will be sent to the following address:

Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB)
Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas
Edificio Histórico, Piso 1, Av. Páez, Urbanización El Paraíso, Teléfono 0058-212-451.18.01
Caracas – Venezuela

Also, a copy may be sent to: letras-ivillab@cantv.net
letras.ivillab@gmail.com

4. The paper must contain the following information: a) title; b) author's full name; c) author's résumé (institutions, teaching area, research area, title and sources of previous publications (if any)). Typescripts should meet the following specifications: all material is to be "Times New Roman" 12-point type, double-spaced. Pages must be numbered and printed only on one side.

5. The paper must contain the title and an abstract both in Spanish and in English. The abstract should be between 100 y 150 words in length and it must specify: purpose, theory, methodology, results and conclusions. At the end, three keywords must be included.

6. Authors must submit an electronic copy in CD, and printed original and two copies. Papers should be 15 to 30 pages long (plus three pages of references). The manuscripts should not contain identification or clues that lead to identification of the author; neither should they have acknowledges or dedications; these aspects could be included in the final version after the refereeing process have been completed.

7. With regards to text structure, an introductory section must specify the purpose of the paper; the development section must clearly specify which parts represent the author's contributions and which correspond to other researchers; conclusions can only be derived from the arguments developed in the paper.

8. Reviews are expositions and critical comments on recent scientific or literary texts. Their aim is to guide interested readers. Reviews should not exceed six (06) pages.

9. If a quotation larger than 40 words is included, it will be presented in a separate paragraph, with no quotation marks, single-spaced and 5 cm. indentation at both sides. Shorter quotations will be integrated in the text with quotation marks. Source references will contain the author's last name followed by the publication year and page number in parenthesis, i.e. Hernández (1958, p. 20).

10. The list of references will be at the end, headed with the subtitle **References**, bold type at left margin. Each entry will be single-spaced with French indentation. Between each entry there will be a 1,5 space. The APA system must be observed. Some examples are provided:

Book by a single author:

Páez, I. (1991). *Comunicación, lenguaje humano y organización del código lingüístico*. Valencia: Vadell Hermanos Editores.

Book by several authors:

Barrera, L. y L. Fraca. (1999). *Psicolingüística y desarrollo del español*. Caracas: Monte Ávila.

Chapter included in a book:

Hernández, C. (2000). Morfología del verbo. La auxiliaridad. En M. Alvar (Dir.). Introducción a la lingüística española. Barcelona: Ariel.

Paper included in a journal:

Cassany, D. (1999). Puntuación: investigaciones, concepciones y didáctica. *Letras*, (58), 21-53.

Thesis

Jáimez, R. (1996). La organización de los textos académicos: incidencia de su conocimiento en la escritura estudiantil. Trabajo de grado de maestría no publicado, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas, Caracas.

11. Notes will be included as footnotes, in every page in numbered sequence and not at the end of the paper.

12. The refereeing process contemplates three experts evaluating the paper. Given the fact that they belong to different institutions and universities, a period of four (04) months is estimated so that the referees can make their judgements. As soon as the Coordination receives all the opinions, a single report is sent to the author, this might take one more month. The contributors, once they have received the report, will hand in the final version within the next thirty (30) days. The final version will be handed in diskette 3 ½, using programs compatible with Word for Windows (please specify in the tag), together with a printed version. If the paper is not handed within this period of time, the Coordination will assume that the author declined to publish it. Therefore, the paper will be excluded. In that case, the author will have to pay the refereeing fees.

13. There shouldn't be any orthographic or typing mistakes; this is the responsibility of the authors

14. Drawings, graphics, photos and diagrams must be included in their corresponding place within the text.

15. Approved papers become part of future numbers. Their printing could take time, approximately three (03) months. This is due to a convenient planning and editorial projections on the basis of the journal extension, frequency (two numbers per year), contributors' heterogeneity, thematic variation and perspective diversity. After this, a period of four (04) months is estimated for the final printing process.

16. In the case of papers that are not approved by referees, the Coordination will send the author those arguments that, according to the referees, support their refusal. No originals will be sent back.

17. Referees of articles not approved for publication will be considered as part of the refereeing committee of an edition of LETRAS.

REGLEMENT POUR PUBLIER DANS LA REVUE “LETRAS”

Les articles envoyés à la revue « LETRAS » devront remplir les conditions ci – dessous. Dans le cas du non – respect de ces conditions, ils ne pourront être inclus dans le processus d’arbitrage. De même, ceux qui envoient leurs recherches, s’engagent à respecter les obligations économiques établies dans ces règles si celles – ci sont enfreintes.

1. Les articles doivent être inédits. Ils ne doivent pas être simultanément soumis à un autre processus d’arbitrage ou de publication. L’auteur devra couvrir les frais équivalents à l’arbitrage, c’est – à – dire, à la révision de l’article de trois experts dans le cas où l’on constate l’envoi simultanément à d’autres revues. S’il existe d’autres versions en espagnol ou dans d’autres langues, elles doivent être rendues afin de vérifier leur valeur inédite.

2. Ceux qui enverront une recherche, devront adjoindre une lettre où l’on demande son arbitrage pour la publier dans la revue. De la même manière, dans la lettre on doit exposer son engagement de faire office d’arbitre dans sa spécialité au cas où l’on serait admis. Il est clair que l’auteur accepte ces règles éditoriales. Par ailleurs, dans la lettre on doit aussi indiquer : l’adresse de l’auteur, ses numéros de téléphones fixe et de portable et son courrier électronique.

Votre nom et votre adresse

(Indiquez votre courrier électronique et votre numéro de téléphone-fixe et portable)

Instituto Venezolano de Investigaciones
Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello”
(IVILLAB)
Universidad Pedagógica Experimental
Libertador-Instituto Pedagógico de Caracas,
Edificio Histórico, Piso 1
Av. Páez, Urbanización El Paraíso.
(1080) Caracas – Venezuela
Tél. 0058-212-451.18.01

Objet de la letter: _____

Le lieu et la date

Madame, Monsieur,

J’ai l’honneur de vous adresser cette lettre afin de vous demander de soumettre aux processus d’arbitrage et de publication de la revue LETRAS mon travail intitulé XXXX.

Je certifie que ce matériel n’est pas soumis à un autre processus d’arbitrage ou de publication dans une autre revue, c’est pourquoi je fais foi de son caractère inédit. Si jamais on démontre le contraire ou je décide de ne pas publier le travail, je m’engage à respecter le règlement d’édition de la revue. Par conséquent, je couvrirai les frais, notamment ceux qui concernent la révision de l’article des arbitres.

De la même façon, au cas où mon travail serait admis, je m’engage à faire office d’arbitre d’articles dans ma spécialité de futures publications de la revue LETRAS.

Dans l’attente de vos observations, je vous prie Madame, Monsieur, d’agréer mes sentiments les meilleurs.

3. 'envoie doit être fait à :

Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB)
Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas
Edificio Histórico, Piso 1, Av. Páez, Urbanización El Paraíso, Teléfono 0058-212-451.18.01
Caracas – Venezuela

On peut même envoyer une copie à l'adresse électronique suivante : letras-ivillab@cantv.net. / letras.ivillab@gmail.com

4. L'article doit présenter des renseignements concernant : a) titre ; b) noms et prénoms de l'auteur ; c) résumé du Curriculum Vitae (les institutions dans le cadre de l'enseignement, de la recherche, titres et sources de recherches préalables – en cas qu'elles existent –). Il doit aussi respecter les spécifications suivantes : lettres « Times New Roman », taille 12, double interligne, pages numérotées et imprimées au recto sur des feuilles A4.

5. L'article doit avoir un titre et un résumé en espagnol et en anglais. Le résumé doit avoir une longueur d'une page ou entre 100 et 150 mots. De la même façon, on doit y spécifier : le but, la théorie, la méthodologie, les résultats et les conclusions. À la fin du résumé, on doit indiquer trois mots clés ou descripteurs.

6. L'article doit être envoyé sur une CD. De même, on doit envoyer trois exemplaires (un original et deux copies). La longueur des articles doit comprendre entre 15 et 30 pages (plus 3 pour la bibliographie). Aucun des manuscrits ne doit avoir des données d'identification. On ne doit non plus inclure ni de dédicaces ni de remerciements. On pourra les introduire dans la version définitive, une fois terminé le processus d'arbitrage.

7. En ce qui concerne la structure de l'article, on doit indiquer, dans une partie introductive, son but ; dans le corps de l'article, on doit clairement distinguer les aspects constituant des contributions propres de l'auteur et celles qui en sont d'autres chercheurs ; et les conclusions devront provenir des arguments exposés dans le corps de l'article.

8. Les notices constituent des exposés et des commentaires critiques sur des textes scientifiques ou littéraires publiés récemment afin d'orienter les lecteurs intéressés. Leur longueur ne doit pas dépasser les 6 pages.

9. Si on inclut une citation ayant plus de 40 mots, on devra la présenter dans un paragraphe séparé, sans guillemets, à simple interligne, avec un alinéa de 5 espaces des deux côtés. S'il s'agit de citations mineures, elles doivent être incluses dans le texte entre guillemets. Les références de la source doivent indiquer le nom de l'auteur suivi de l'année de publication, de « p. » et du numéro de la page entre parenthèses. Exemple : Hernandez, (1958, p. 20).

10. On met la liste de références à la fin du texte avec le sous-titre « Referencias » en gras et dans la marge de gauche. Tous les registres sont transcrits à simple interligne avec l'alinéa français. Entre les registres, on laisse une interligne et demie. On doit s'en tenir au système de l'APA ; observez les exemples ci – dessous de quelques règles :

Livre d'un seul auteur:

Páez, I. (1991). *Comunicación, lenguaje humano y organización del código lingüístico*. Valencia: Vadell Hermanos Editores.

Livre de plusieurs auteurs:

Barrera, L. y L.Fraca. (1999). *Psicolingüística y desarrollo del español*. Caracas: Monte Ávila.

Livre de plusieurs auteurs:

Barrera, L. y L.Fraca. (1999). *Psicolingüística y desarrollo del español*. Caracas: Monte Ávila.

Chapitre inclus dans un livre:

Hernández, C. (2000). *Morfología del verbo. La auxiliariadad*. En M. Alvar (Dir.). *Introducción a la lingüística española*. Barcelona: Ariel.

Article inclus dans une revue :

Cassany, D. (1999). *Puntuación: investigaciones, concepciones y didáctica*. *Letras*, (58), 21-53.

Thèse

Jáimez, R. (1996). *La organización de los textos académicos: incidencia de su conocimiento en la escritura estudiantil*. Trabajo de grado de maestría no publicado, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas, Caracas.

11. Les notes doivent être placées en bas de page et non à la fin du chapitre, en série numérotée.

12. Le processus d'arbitrage établit que trois experts évaluent l'article. Étant donné qu'ils appartiennent à différentes institutions et universités, on prévoit un délai d'environ 4 mois pour qu'ils émettent leur jugement. Lorsque la Coordination de la revue aura reçu l'article annoté par les experts, elle fera un compte rendu qui sera renvoyé à l'auteur et où l'on se prononcera sur la valeur de l'article ; cette démarche peut prendre un autre mois. Une fois que l'écrivain reçoit les commentaires, il a 30 jours pour rendre la version définitive de son article sur une disquette 3 ½ dans des logiciels compatibles avec Word for Windows (spécifier sur des étiquettes), accompagnée d'une version imprimée. Si l'auteur ne le fait pas pendant ce temps, la Coordination assumera qu'il a décliné son intention de publier son article et, par conséquent, elle l'exclura de l'édition de la revue. Par ailleurs, l'auteur devra couvrir les frais équivalents à l'arbitrage de trois experts.

13. Il faut éviter des fautes d'orthographe ou de typographie ; les auteurs doivent soigner ces aspects.

14. Les dessins, diagrammes, photos doivent être placés dans le texte, dans leur lieu correspondant.

15. Les articles et recherches approuvés feront partie des futures éditions de la revue. L'impression de la revue pourrait durer environ trois mois dû à une planification et une projection d'édition répondant à la longueur de la revue, à sa périodicité (deux éditions par an), à l'hétérogénéité des auteurs d'articles, à la variation thématique et à la diversité des perspectives. Par la suite, le délai d'impression peut avoir une durée d'environ 4 mois.

16. Si l'article n'est pas approuvé, la Coordination n'enverra à l'auteur que les arguments des arbitres expliquant leur refus. Les exemplaires originaux ne seront pas rendus.

17. Les experts ayant arbitré des articles non publiables seront considérés membres du comité d'arbitrage d'une des éditions de « LETRAS ».

NORME PER LA PUBBLICAZIONE

Gli articoli che siano inviati alla rivista **LETRAS** dovranno soddisfare le seguenti condizioni. In caso contrario, gli articoli non potranno essere inclusi nel processo d'arbitraggio. Allo stesso modo, coloro che inviino i propri scritti, hanno il compromesso di compiere gli obblighi economici stabiliti in queste norme, in caso di contravvenzione.

1. Gli scritti devono essere inediti. L'articolo non deve essere sottomesso, simultaneamente, ad qualunque altro processo d'arbitraggio né di pubblicazione. L'autore dovrà pagare le spese di tre specialisti, nel caso in cui venga dimostrato l'invio simultaneo ad altre riviste. Se esistono versioni in Spagnolo o in altre lingue, vanno consegnate per verificare se sono ancora inedite.
2. Coloro che inviino gli articoli, devono allegare una lettera dove si chieda l'arbitraggio, per studiare la possibilità di essere inclusi nella rivista. Devono anche compromettersi ad essere arbitri nella loro specialità, in caso di essere stato ammesso. È sottinteso che gli autori accettino le presenti norme editoriali. Nella medesima lettera, si devono specificare i seguenti dati: l'indirizzo dell'autore, telefono fisso e cellulare, indirizzo di posta elettronica.

Luogo e data

Spettabili
Editori della rivista Letras
IVILLAB

Allegato alla presente, mi permetto di inviarvi il testo: _____, da me redatto, con lo scopo di sottoporlo al processo d'arbitraggio che ordina la vostra rivista. Sarebbe cosa gradita se voleste prenderne visione ai fini di un' eventuale pubblicazione.

Faccio atto di fede che questo articolo è inedito, non è al momento sottoposto ad un simile processo, né coinvolto in altre procedure di pubblicazione. Nel caso in cui si dimostri il contrario, oppure io sottoscritto decida di annullare la pubblicazione in atto, prendo il compromesso di accettare le norme editoriali della rivista, tra le quali il pagamento delle spese generate.

Inoltre, se accettata la mia ricerca, mi offro come arbitro, in articoli che riguardino la mia competenza.

In attesa di un vostro cortese riscontro, porgo distinti saluti.

Grado accademico e nome dell'autore: _____

(Ad esempio: Dottore, Master, Dottore di Ricerca, Professore)

Recapiti telefonici:

a) Fisso: _____

b) Cellulare: _____

Posta elettronica: _____

3. L'invio dovrà avvenire a questo indirizzo:

Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB). Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas. Edificio Histórico, piso 1, Avenida Páez, El Paraíso. Teléfono: 00-58-212-451.18.01

Caracas, 1023.- Venezuela.

Allo stesso modo, si può inviare una copia a questa casella di posta elettronica:

letras-ivillab@cantv.net / letras.ivillab@gmail.com

4. L'articolo deve contenere informazioni su: a) titolo; b) nome cognome dell'autore; c) riassunto del curriculum (in istituzioni, area docente, di ricerca, elenco di pubblicazioni anteriori (se ci sono). Deve avere le seguenti caratteristiche: carattere "Times New Roman", misura 12, doppio spazio interlineare, pagine numerate, stampate in fogli formato A-4.

5. L'articolo deve avere un titolo e un riassunto in Inglese e in Spagnolo. Tale riassunto deve essere lungo circa cento (100) e/o centocinquanta (150) parole. Si deve specificare: lo scopo, la teoria sulla quale si fonda, la metodologia applicata, i risultati e le conclusioni. Devono essere enunciate al termine del testo tre parole chiavi o descrittivi.

6. Devono inviarsi un CD, l'originale e due copie stampate. L'estensione sarà tra quindici (15) e trenta (30) fogli (più tre (3) per la bibliografia). Nessuna delle copie dovrà avere né dati d'identificazione dell'autore né alcun modo per arrivare alla medesima. Non devono apparire né ringraziamenti né dediche. Questi aspetti potranno essere aggiunti sulla versione definitiva dopo il processo d'arbitraggio.

7. Per quanto riguarda la struttura, nell'introduzione deve essere espresso lo scopo dell'articolo. Nello sviluppo si deve distinguere chiaramente quale sono le parti che contengono i contributi propri e quale appartengono ad altri ricercatori. Le conclusioni dovranno essere derivate soltanto dagli argomenti esposti nel saggio.

8. Le recensioni costituiscono esposizioni e commenti critici sui testi scientifici o letterari attuali, con lo scopo di offrire orientamento ai lettori interessati. La loro estensione non deve essere più lunga di sei (6) fogli.

9. Se è stata inclusa una citazione che abbia più di quaranta (40) parole, dovrà essere scritta in un paragrafo separato, senza virgolette, con uno spazio e con margini con cinque (5) spazi in entrambi i lati. Se si usano citazioni minori, queste vanno incorporate nella redazione dell'articolo, tra virgolette. Le referenze alle fonti d'informazione devono avere il cognome dell'autore, seguito dall'anno della pubblicazione tra parentesi, poi la lettera p. e il numero della pagina. Ad esempio: Hernández (1958 p. 20).

10. L'elenco delle referenze va collocato alla fine del testo, con il seguente sottotitolo, in grassetto e al margine sinistro: **Referenze**. Ogni registro ha uno spazio, con margini francesi. Tra un registro e l'altro si interpone uno spazio e mezzo. Si deve applicare il sistema della A.P.A.; vedi i seguenti esempi di alcune norme:

- a) Libro di un autore: Páez, I. (1991). *Comunicazione, linguaggio umano e organizzazione del codice linguistico*. Valencia: Vadell Hermanos Editores.

- b) Libro di diversi autori: Barrera, L. y L. Fraca. (1999). *Psicolinguística e sviluppo dello Spagnolo*. Caracas: Monteavila.
- c) Capitolo incluso in un libro: Hernández, C. (2000). Morfologia del verbo. La condizione di essere ausiliare. In: M. Alvar (Dir.). *Introduzione alla linguística spagnola*. Barcelona: Ariel.
- d) Articolo incluso in rivista: Cassany, D. (1999). Punteggiatura: ricerche, concezioni e didattica. *Letras*, (58), 21-53.
- e) Tesi: Jáimez, R. (1996). L'organizzazione dei testi accademici: incidenza della loro conoscenza nella scrittura studentesca. Tesi di laurea (Master) non edita. Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas, Caracas.

11. I riferimenti vanno a fine pagina e mai a fine capitolo, in sequenza numerata.

12. Il processo d'arbitraggio viene eseguito da tre giudici che valutano ogni articolo. Poiché appartengono a diverse istituzioni ed università, si prevede un arco di tempo di quattro (04) mesi perché gli esperti esprimano il loro giudizio. Consegnate gli osservazioni di tutti e tre, la Coordinazione della Rivista elabora una relazione, la quale si invia all'autore. È possibile che questa tappa abbia una durata di circa un mese. Lo scrittore, dopo aver ricevuto i commenti, ha trenta (30) giorni per consegnare la versione definitiva in floppy disk, in programmi compatibili con Word for Windows (specificare nell'etichetta), con una copia stampata. Se non si dovessero rispettare questi tempi, la Coordinazione assumerà la rinuncia dell'autore a pubblicare l'articolo e quest'ultimo verrà escluso dall'edizione. In questo caso, l'autore dovrà pagare l'equivalente alla spesa dei tre specialisti.

13. Nessun articolo potrà avere alcun tipo di errori ortografici né di stampa; Ogni autore dovrà controllare questo aspetto.

14. I disegni, grafici, fotografie e diagrammi devono essere collocati all'interno del testo, dove corrispondono.

15. Gli articoli approvati vengono a far parte di numeri futuri. Perciò, la loro impressione potrà avere un ritardo di circa tre mesi a causa della pianificazione e proiezione dell'edizione, rispetto all'estensione della rivista, la sua ciclicità (due numeri annuali), l'eterogeneità degli articolisti, la variazione tematica e la diversità di prospettive. Posteriormente, per fare la stampa potrebbero occorrere altri quattro (4) mesi.

16. Per quanto riguarda i materiali non approvati, la Coordinazione si limiterà ad inviare all'autore gli argomenti che, secondo i giudici, giustificano il rifiuto. Gli originali non saranno restituiti.

17. I giudici degli articoli non pubblicabili saranno considerati parte del comitato di arbitraggio di un'edizione della rivista LETRAS

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

Os artigos enviados para a revista **LETRAS** deverão reunir as seguintes condições. Caso não as reúnam, não poderão ser submetidos a análise por consultores. Por outro lado, os autores que enviarem os seus artigos comprometer-se-ão a cumprir com as obrigações económicas estabelecidas nestas normas, caso as infringjam.

1. Os materiais esubmetidos deverão possuir carácter inédito. Os artigos não deverão ser submetidos simultaneamente a análise por outros consultores ou a outro processo de publicação. Caso se constate o envio simultâneo a outras revistas, o autor deverá pagar o equivalente ao custo de revisão de três consultores especialistas. Caso haja versões em espanhol ou em outras línguas, estas deverão ser entregues para verificar o seu carácter inédito.

2. O autor que enviar um artigo deverá adjuntar uma carta, solicitando que o artigo seja submetido a uma revisão por consultores para estudarem a possibilidade de este ser incluído na revista e assinalando o seu compromisso em agir na qualidade de consultor na sua especialidade, no caso de ser admitido. Subentende-se que o autor se submete às presentes normas editoriais. Nessa mesma carta, deve-se especificar os seguintes dados: endereço do autor, telefone fixo, telemóvel e correio electrónico.

Exmos. Srs.
Editores da revista *Letras*
IVILLAB

Venho por este meio dirigir-me a V. Exas. a fim de submeter ao processo de avaliação científica independente um trabalho da minha autoria, intitulado XXX, para que seja considerada a sua publicação num próximo número da revista *Letras*.

Deixo constância de que este material não está a ser avaliado por nenhuma outra revista nem foi submetido a nenhum outro trâmite de publicação, pelo que dou fé do seu carácter inédito. Caso se comprove o contrário, ou decida retirar o trabalho da publicação, comprometo-me a cumprir as normas editoriais da revista, entre as quais a que diz respeito ao pagamento dos gastos criados, especialmente os tidos com os consultores especialistas.

Da mesma forma, caso seja aceite o meu ensaio, contraio a obrigação de prestar, futuramente, os serviços de consultor especialista da revista *Letras*, para artigos da minha área de competência.

Sem mais a que fazer referência, despede-se de V. Exas., atentamente,

Grau académico e nome do autor (ex: Prof. Dr. XXX)

Morada de contacto

Telefone fixo e telemóvel

Correio electrónico

3. O envio de artigos far-se-á para o seguinte endereço:

Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB)
Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas
Edificio Histórico, Piso 1, Av. Páez, Urbanización El Paraíso, Teléfono 0058-212-451.18.01
Caracas – Venezuela

Também se poderá enviar uma cópia para o seguinte endereço electrónico: letrasivillab@cantv.net.
letras.ivillab@gmail.com.

4. O artigo deverá conter informação sobre: a) título; b) nome completo do autor; c) *curriculum vitae* resumido (instituições a que pertence, área docente e de investigação, título e referência dos artigos publicados anteriormente (caso existam)). A redacção do artigo deverá obedecer às seguintes especificações: letra "Times New Roman", tamanho 12, espaço duplo, páginas numeradas, impressas a uma só cara em folhas tamanho A4.

5. O artigo deve possuir título e um resumo em espanhol com a correspondente tradução em inglês. Este resumo deverá ter uma extensão de uma página ou entre 100 e 150 palavras e deverá especificar: objectivo, teoria, metodologia, resultados e conclusões. O resumo deverá ser acompanhado de três palavras-chave.

6. Deverão ser enviados o original, uma cópia em CD e duas cópias em papel. A extensão dos artigos deverá estar compreendida entre as 15 e as 30 páginas (e três páginas adicionais para a bibliografia). Nenhum dos manuscritos deverá ter elementos de identificação ou pistas para chegar à mesma; também não deverão aparecer dedicatórias ou agradecimentos; estes elementos poderão ser incorporados na versão definitiva, depois do processo de revisão.

7. Quanto à estrutura do texto: na introdução dever-se-á especificar o propósito do artigo; na secção correspondente ao desenvolvimento dever-se-á distinguir claramente que partes representam contribuições próprias e quais correspondem a outros investigadores; e as conclusões só poderão ser derivadas dos argumentos apresentados no corpo do trabalho.

8. As resenhas deverão constituir exposições e comentários críticos sobre textos científicos ou literários de recente aparição, com a finalidade de orientar os leitores interessados. A sua extensão não deverá exceder as seis (6) páginas.

9. As citações de mais de quarenta palavras deverão ser apresentadas num parágrafo à parte, sem aspas, a espaço simples e com uma margem de cinco espaços de ambos lados. As citações mais pequenas deverão ser incorporadas no corpo do artigo, entre aspas. As referências bibliográficas deverão conter o último nome do autor, seguido de parênteses, onde se indique o ano de publicação, seguido do símbolo p. e do número da página. Ex.: Hernández (1958, p. 20).

10. A lista de referências bibliográficas deverá ser colocada ao final do texto, com o seguinte subtítulo, em negrito e alinhado à margem esquerda: Referências bibliográficas. Cada referência deverá ser escrita a espaço simples, com margem francesa. Entre uma referência e outra dever-se-á dar espaço e meio. Dever-se-á seguir o sistema da APA. Observe-se os seguintes exemplos de algumas normas:

Livro de um só autor:

Páez, I. (1991). *Comunicación, lenguaje humano y organización del código lingüístico*. Valencia: Vadell

Hermanos Editores.

Livro de vários autores:

Barrera, L. y L. Fraca. (1999). *Psicolingüística y desarrollo del español*. Caracas: Monte Ávila.

Capítulo incluído num livro:

Hernández, C. (2000). *Morfología del verbo. La auxiliaridad*. En M. Alvar (Dir.). *Introducción a la lingüística española*. Barcelona: Ariel.

Artigo incluído numa revista:

Cassany, D. (1999). *Puntuación: Investigaciones, concepciones y didáctica*. *Letras*, (58), 21-53.

Dissertação:

Jáimez, R. (1996). *La organización de los textos académicos: Incidencia de su conocimiento en la escritura estudiantil*. Trabajo de grado de maestría no publicado, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas, Caracas.

11. As notas deverão ir em pé de página e não ao final do artigo, em sequência numerada.

12. O processo de revisão implica a avaliação do trabalho por três (03) consultores. Por pertencerem a diferentes instituições e universidades, prevê-se um prazo de cerca de quatro (04) meses para que os especialistas realizem as suas avaliações. Ao receber as observações de todos, a Coordenação da Revista elaborará um único relatório que remeterá ao autor. Este processo poderá durar um mês adicional. O escritor, depois de ter recebido os comentários, contará com trinta (30) dias para entregar a versão definitiva em disquete 3½, em programas compatíveis com Word for Windows (especificar na etiqueta), juntamente com uma cópia em papel. Caso não o faça durante este período, a Coordenação partirá do princípio de que o autor terá abandonado a sua intenção de publicar o artigo e, conseqüentemente, exclui-lo-á do projecto de edição. Em tal caso, o autor deverá pagar o valor equivalente ao custo de revisão de três especialistas.

13. Os artigos não deverão conter nenhum tipo de erros (nem ortográficos nem de tipografia). É da responsabilidade dos autores velar por este aspecto.

14. As figuras, gráficos, fotografias e diagramas deverão ser incorporados ao corpo do texto, no lugar que lhes corresponder.

15. Os trabalhos aprovados passarão a formar parte de futuros números da revista, pelo que a sua impressão poderá demorar certo tempo (aproximadamente três meses), devido a que existe uma conveniente planificação e programação da edição, em atenção à extensão da revista, à sua periodicidade (dois números por ano), heterogeneidade de autores, variação temática e diversidade de perspectivas. Posteriormente, o prazo de impressão poderá durar cerca de quatro (04) meses adicionais.

16. No caso dos materiais não aprovados durante a revisão, a Coordenação limitar-se-á a enviar ao autor os argumentos que, segundo os consultores, fundamentam a não aceitação do artigo. Não se devolverão originais.

17. Os consultores de artigos não publicáveis serão considerados como pertencendo ao comité de revisão de uma edição da revista LETRAS.

VORSCHRIFTEN FÜR DIE VERÖFFENTLICHUNG

Die Artikel, die der Zeitschrift LETRAS zugestellt werden, müssen folgende Bedingungen erfüllen. Sollten diese nicht eingehalten werden, können die Artikel nicht an dem Gutachter-Verfahren teilnehmen. Ebenfalls müssen sich die Einsender der Artikel dazu verpflichten, im Falle eines Verstosses die in diesen Vorschriften festgelegten finanzielle Forderungen einzuhalten.

1. Die Arbeiten müssen einen unveröffentlichten Charakter haben. Der Artikel darf nicht gleichzeitig weder einem anderen Gutachterverfahren noch einen Veröffentlichungsverfahren unterworfen werden. Sollte der gleichzeitige Versand an andere Zeitschriften festgestellt werden, muss der Autor den Gegenwert der Gutachterzahlung von drei Spezialisten zahlen. Sollte es Fassungen in Spanisch oder anderen Sprachen geben, müssen diese zur Prüfung ihres unveröffentlichten Charakters abgegeben werden.

2. Die Personen, die eine Arbeit zuschicken, müssen einen Brief beilegen, in dem sie um ein Gutachten bitten, um die Möglichkeit zu prüfen die Arbeit in der Zeitschrift zu veröffentlichen; sie müssen ebenfalls ihre Verpflichtung ausdrücken an die Stelle eines Fachgutachters zu treten, für den Fall, dass die Arbeit angenommen werden sollte. Es ist selbstverständlich, dass der Autor sich diesen Verlagsnormen unterwirft. In dem Brief müssen ebenfalls nachstehende Daten des Autors angegeben werden: Adresse, Telefonnummer (Festnetz und Mobiltelefon), e-Mail-Adresse.

Ort und Datum

An die
Herausgeber der Zeitschrift Letras
IVILLAB

Hiermit wende ich mich an Sie, um meinen Artikel mit dem Titel: XXX für das Peer-Review-Verfahren vorzulegen, damit er für die Veröffentlichung in einer der nächsten Nummern der Zeitschrift Letras in Betracht gezogen werden kann.

Ich bescheinige hiermit auch, dass das vorliegende Beitrag bei keiner anderen Zeitschrift zur Begutachtung oder für eine Veröffentlichung vorgelegt worden ist und bezeuge damit, dass er bis jetzt nicht veröffentlicht worden ist. Falls das Gegenteil nachgewiesen werden kann oder ich entscheide, den Artikel nicht zu veröffentlichen, verpflichte ich mich, die entsprechenden Normen der Zeitschrift einzuhalten, zu denen die Bezahlung der entstandenen Kosten, vor allem für die Gutachter, gehört.

Weiterhin ist mir bekannt, dass sich für mich im Falle einer Veröffentlichung meines Forschungsbeitrages die Verpflichtung ergibt, als zukünftiger Gutachter der Zeitschrift Letras für Artikel auf meinem Wissensgebiet zu fungieren.

Ich danke Ihnen für Ihre Bemühungen und verbleibe
mit freundlichen Grüßen

Akademischer Grad und Name des Autors (z.B.: Prof. Mg S. XXX)
Kontaktadresse
Telefon- und Handynummer
Elektronische Adresse

3. Der Versand muss an folgende Adresse vorgenommen werden:

Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello” (IVILLAB)

Universidad Pedagógica Experimental Libertador - Instituto Pedagógico de Caracas

Edificio Histórico, Piso 1, Av. Páez, Urbanización El Paraíso

Teléfono: 0058-212-451.18.01

Caracas - Venezuela

Es kann ebenso eine Kopie an nachstehende e-Mail-Adresse geschickt werden:

letras-ivillab@cantv.net / letras.ivillab@gmail.com

4. Der Artikel muss folgende Information enthalten: a) Titel; b) Vollständiger Name des Autors; c) Curriculum (Institutionen, Lehrbereich, Forschungsbereich, Titel und Quelle der vorigen Veröffentlichungen (falls vorhanden).

Es müssen folgende Angaben eingehalten werden: Schriftart “Times New Roman”, Grösse 12, doppelter Zeilenabstand, Seiten nummeriert; Papier nur auf einer Seite gedruckt und Papiergrösse: Letter.

5. Die Arbeit muss den Titel und eine Zusammenfassung auf Spanisch und Englisch haben. Diese Zusammenfassung muss eine Seite oder zwischen 100 und 150

Wörter betragen und folgendes erläutern: Zweck, Theorie, Methodologie, Ergebnisse und Schlussfolgerungen. Am Ende müssen drei Schlüsselwörter oder Beschreiber angegeben werden.

6. Die Arbeit muss auf CD und auf Papier (Original und 2 Kopien) eingereicht werden. Die Länge der Artikel muss zwischen 15 und 30 Seiten (zusätzliche 3 Seiten für die Bibliografie) betragen. Keines der Manuskripte darf weder Identifizierungsdaten noch -spuren beinhalten; es dürfen auch keine Widmungen oder Danksagungen erscheinen. Diese Aspekte können in der endgültigen Fassung, nach dem Gutachterverfahren, eingefügt werden.

7. Was die Struktur des Textes betrifft, so muss in der Einleitung der Zweck des Artikels angegeben werden. Im Hauptteil muss klar hervorgehoben werden welche Teile eigene Beiträge darstellen und welche anderen Forschern zukommen. Die Schlussfolgerungen dürfen nur von den in der Arbeit gehandhabten Argumenten abgeleitet werden.

8. Die Rezensionen stellen Darlegungen und kritische Kommentare über die neuesten wissenschaftlichen oder literarischen Texte dar, mit dem Zweck die interessierten Leser zu orientieren. Sie dürfen 6 Seiten nicht überschreiten.

9. Wenn ein Zitat eingeführt wird und dieses mehr als 40 Wörter hat, muss es in einem separaten Absatz, ohne Anführungszeichen, einfacher Zeilenabstand und mit einer beidseitigen Einrückung der Zeilen von 5 Anschlägen, aufgeführt werden. Im Falle von kürzeren Zitaten, werden diese im Text in Anführungszeichen angegeben. Die Quellenreferenzen beinhalten den Namen des Autors, gefolgt von dem Veröffentlichungsdatum, den Buchstaben S. und die Seitenzahl in Klammern. Zum Beispiel: Hernández (1958, S. 20).

10. Die Liste der Referenzen wird am Ende des Textes aufgeführt, und zwar mit folgendem Untertitel in Fettschrift und links: Referenzen: Jedes Register wird einzeilig, eingerückt eingetragen. Es muss das System der APA verwendet werden. Siehe nachstehende Beispiele einiger Normen:

- Buch eines einzelnen Autors:

Páez, I. (1991). *Comunicación, lenguaje humano y organización del código lingüístico*.

Valencia: Vadell Hermanos Editores.

- Buch mehrerer Autoren:

Barrera, L. y L.Fraca. (1999). *Psicolingüística y desarrollo del español*. Caracas:

Monte Ávila

- In einem Buch eingefügtes Kapitel:

Hernández, C. (2000). *Morfología del verbo. La auxiliaridad*. En M. Alvar (Dir.).

Introducción a la lingüística española. Barcelona: Ariel.

- In einer Zeitschrift eingefügtes Kapitel:

Cassany, D. (1999). *Puntuación: investigaciones, concepciones y didáctica*. Letras,

(58), 21-53.

- Dissertation:

Jáimez, R. (1996). *La organización de los textos académicos: incidencia de su conocimiento en la estructura estudiantil*. Trabajo de grado de maestría no publicado, "Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas, Caracas.

11. Die Fussnoten, durchgehend nummeriert, gehören am Ende einer jeden Seite und nicht am Ende des Kapitels.

12. Das Gutachterverfahren sieht vor, dass drei Gutachter die Arbeit bewerten. Da sie verschiedenen Institutionen und Universitäten angehören, wird ein Zeitraum von vier Monaten vorgesehen, damit die Fachleute ihr Urteil abgeben. Sobald alle Beobachtungen eintreffen, erstellt die Koordination der Zeitschrift einen Bericht, den sie dem Autor zustellt; dieses kann nochmals einen Monat dauern. Nach Erhalt der Kommentare verfügt der Verfasser über 30 Tage, um die endgültige Fassung abzugeben, und zwar auf einer CD, in einem mit Word for Windows kompatiblen Programm (bitte auf dem Etikett angeben), zusammen mit einem Ausdruck auf Papier. Sollte dies nicht in diesem Zeitraum von dem Autor vorgenommen werden, so wird die Koordination annehmen, dass er sein Veröffentlichungsvorhaben abgelehnt hat. In diesem Falle, muss der Autor den Gegenwert der Gutachterzahlung von drei Spezialisten zahlen.

13. Die Arbeit darf weder orthographische noch Tippfehler aufweisen. Die Autoren haben die Verantwortung auf diese Punkte zu achten.

14. Die Zeichnungen, Graphiken, Fotos und Diagramme müssen sich in dem Text, an der entsprechenden Stelle, befinden.

15. Die genehmigten Arbeiten werden dann Teil zukünftiger Ausgaben der Zeitschrift sein. Der Druck kann einige Zeit dauern (ca. 3 Monate), da auf Grund des Umfangs der Zeitschrift, ihrer Periodizität (2 Ausgaben pro Jahr), der Verschiedenartigkeit der Artikelschreiber, der Thematikabwechslung und der Perspektiven, eine Ausgabeplanung besteht. Anschliessend kann das Drucken nochmals ca. 4 Monate dauern.

16. Im Falle der durch das Gutachterverfahren nicht angenommenen Arbeiten, wird die Koordination dem Autor die Argumente der Gutachter, die die Ablehnung begründen, zuschicken. Originale werden nicht zurückgegeben.

17. Die Gutachter nicht veröffentlichter Artikel werden innerhalb des Gutachterausschusses in einer Ausgabe von LETRAS berücksichtigt.

NORMAS PARA LOS ÁRBITROS

1. La Coordinación de la Revista LETRAS verificará que los trabajos recibidos se adecúen a las normas de publicación y áreas del conocimiento exigidas.
2. Los trabajos que cumplan con las normas de publicación y que se adapten a las áreas del conocimiento establecidas en LETRAS serán sometidos a la evaluación de tres (3) jueces especialistas, pertenecientes a distintas instituciones y universidades nacionales e internacionales.
3. Cada juez dispone de un lapso no mayor de treinta (30) días para consignar el informe de arbitraje. Sin embargo, por pertenecer los árbitros a diferentes instituciones de Educación Superior nacionales e internacionales, el Consejo Editorial prevé un plazo de aproximadamente cuatro (4) meses para contar con todos los juicios y elaborar el informe respectivo.
4. Cada juez recibirá una comunicación de solicitud de arbitraje con un formato de Informe que contiene los siguientes aspectos:
Identificación del trabajo a evaluar y del árbitro:
 - ① Título del trabajo
 - ① Área
 - ① Sub-área
 - ① Categoría: Artículo especializado ____ Reseña: ____ Creación ____
 - ① Apellidos y Nombres del árbitro
 - ① Institución
5. Asimismo, este formulario establece las siguientes categorías de evaluación sobre las cuales el juez debe emitir opinión.
 - A) Aspectos relativos a la forma:
 1. Estructura general
 - ① Introducción
 - ① Desarrollo
 - ① Conclusiones
 - ① Bibliografía
 - ① Otros
 2. Actualización bibliográfica
 3. Referencias y citas
 4. Redacción
 5. Coherencia del discurso
 6. Otras (especificar)
 - B) Aspectos relativos al contenido:
 - ① Metodología
 - ① Vigencia del tema y su planteamiento
 - ① Tratamiento y discusión

- ⌚ Rigurosidad
 - ⌚ Confrontación de ideas y/o resultados
 - ⌚ Discusión de resultados (si procede)
 - ⌚ Otros (especifique)
6. Además de los aspectos anteriores, los jueces deberán considerar la adecuación del artículo a las normas de publicación de la revista LETRAS, publicadas al final de cada número.
7. Los árbitros pueden completar esta información con observaciones que sustenten los juicios emitidos y añadir cualquier otro aspecto que consideren relevante en el trabajo evaluado.
8. Los resultados de la evaluación se expresarán según los siguientes parámetros:
- ⌚ Sugiere su publicación
 - ⌚ No sugiere su publicación
9. Los árbitros deben especificar los argumentos (referidos a la forma y/o fondo) que justifiquen cualquiera haya sido la decisión señalada en el aparte anterior.
10. La Coordinación de la Revista LETRAS someterá nuevamente a consideración de los árbitros correspondientes, el artículo que requiera modificaciones mayores.
11. La Coordinación de la Revista LETRAS se reserva el derecho a realizar las correcciones pertinentes una vez que el artículo sea aceptado para su publicación.

GUIDE FOR REFEREES

1. The Coordination of LETRAS will verify that the works submitted fulfill the required norms and areas of knowledge.
2. The works that fulfill these norms will be submitted for the evaluation of three (3) specialist referees from various institutions and national and international universities.
3. Each referee will have a period of time of not more than one month for the presentation of his/her refereeing report. However, as referees are from different national and international universities, the editorial committee has planned a period of four months to gather all the judgments and produce the final report.
4. Each referee will receive a written request together with a report format containing the following aspects:
Identification of the work to be evaluated and of the referee:
 - ① Work title.
 - ① Area.
 - ① Sub-area
 - ① Category: Specialized article ____; Review: ____ Creation: ____
 - ① Referee's last name and name.
 - ① Institution
5. Also, this format includes the following categories upon which the referee must give his/her opinion:
 - A) Aspects related to form:
 1. General Structure:
 - ① Introduction.
 - ① Development.
 - ① Conclusion
 - ① Bibliography.
 - ① Others
 2. Bibliographic updating.
 3. References and quotations.
 4. Wording.
 5. Discourse coherence.
 6. Others (specify)
 - B) Aspects related to content:
 - ① Methodology.
 - ① Theme relevance and its statement.
 - ① Treatment and discussion.
 - ① Thoroughness
 - ① Ideas and/or results confrontation.
 - ① Discussion of results (if applicable)
 - ① Others (specify)
6. Besides, the above aspects, referees should consider the adequacy of the work to the instructions for contributors of LETRAS published at the end of each number.

7. The referees can complete this information with observations that support their judgments, and add any other aspect considered relevant in the evaluation of the work.
8. The evaluation results will be expressed through the following parameters:
 - ⌚ Referee suggests publication.
 - ⌚ Referee does not suggest publication
9. The referee must specify those arguments (form or content) that justify any of the above decisions.
10. The committee of LETRAS will submit again those works that require major changes.
11. The Coordination of LETRAS reserves the right to make pertinent corrections once the work has been admitted for publication.

RÈGLEMENT POUR LES ARBITRES

1. La Coordination de la revue LETRAS vérifiera que les travaux reçus s'adaptent au règlement de publication et aux domaines établis.
2. Les travaux respectant les règles et s'adaptant aux domaines établis chez LETRAS seront évalués par trois experts appartenants à différentes institutions et universités nationales et internationales.
3. On accorde à chaque juré un délai de trente (30) jours maximum pour rendre le compte rendu de l'arbitrage. Cependant, comme les arbitres proviennent de différents établissements d'Éducation Supérieure nationaux et internationaux, le Conseil Éditorial prévoit un délai de quatre (4) mois environ pour recueillir tous les jugements et élaborer le compte rendu correspondant.
4. Chaque juré recevra une correspondance de demande d'arbitrage sous format de Compte rendu contenant les aspects ci-dessous :
 - ① Titre du travail
 - ① Domaine
 - ① Sous domaine
 - ① Catégorie: Article spécialisé ____ Notice ____ Création ____
 - ① Noms et prénoms de l'arbitre
 - ① D'autres.
5. De la même façon, ce formulaire établit les catégories d'évaluation sur lesquelles le juré doit émettre son opinion.
 - A. Aspects concernant la forme :
 1. Structure générale
 - ① Introduction
 - ① Développement
 - ① Conclusions
 - ① Bibliographie
 - ① Autres
 2. Actualisation bibliographique
 3. Références et citation
 4. Rédaction
 5. Cohérence du discours
 6. Autres (spécifier)
 - B. Aspects concernant le contenu
 - ① Méthodologie
 - ① Exposé du thème et sa pertinence chronologique
 - ① Traitement et discussion
 - ① Rigueur
 - ① Confrontation d'idées et / ou résultats
 - ① Discussion de résultats (Si possible)
 - ① Autres (indiquez)
6. En plus des aspects ci-dessous, les jurés devront considérer le règlement de publication de la revue LETRAS publié à la fin de chaque numéro.

7. Les jurés peuvent compléter cette information avec des observations soutenant les jugements émis et ajouter d'autres aspects qu'ils considèrent importants dans le travail évalué.
8. Les résultats de l'évaluation se présentent sous les paramètres ci-dessous :
 - ⌚ On suggère sa publication
 - ⌚ On ne suggère pas sa publication
9. Quelque soit la décision prise (voir le paragraphe précédent), les arbitres devront spécifier leurs arguments concernant la forme et le contenu.
10. Lorsque l'article requerra des modifications majeures, la Coordination de la revue LETRAS demandera aux arbitres de le réviser encore une fois.
11. La Coordination de la revue LETRAS se réservera le droit de réaliser les corrections pertinentes une fois que l'article sera accepté pour être publié.

NORME PER I GIUDICI

1. La Coordinazione della Rivista LETRAS verificherà che gli articoli ricevuti rispettino le norme per la pubblicazione e siano congruenti con le aree della conoscenza richieste.
2. Gli articoli che rispettino le norme per la pubblicazione e le aree della conoscenza stabilite in LETRAS saranno valutati da tre (3) giudici esperti, d'istituzione e università diverse.
3. Ogni giudice ha un arco di tempo di non più di trenta (30) giorni per consegnare la relazione d'arbitraggio. Nonostante ciò, poiché i giudici appartengono a diverse istituzioni d'Educazione Superiore, nazionali e internazionali, il Consiglio Editoriale prevede un arco di tempo di quattro (4) mesi, per raccogliere tutti i giudizi ed elabori la relazione finale.
4. Ogni giudice riceverà una comunicazione di richiesta di arbitraggio, con un modulo di *Relazione* e avrà i seguenti aspetti:

Identificazione dell'articolo a valutare. Identificazione del giudice:

*Titolo dell'articolo

* Area

* Sotto-area

*Categoria:Articolo specializzato_____

Recensione_____ Creazione_____

*Cognome e Nome del giudice

*Istituzione

5. Allo stesso modo, nel modulo si stabiliscono le categorie di valutazione seguenti, secondo le quali il giudice dovrà valutare:

5.1. Aspetti formali:

5.1.1. Struttura generale

* Introduzione

* Sviluppo

* Conclusioni

* Bibliografia

* Altri

5.1.2. Aggiornamento bibliografico

5.1.3. Riferimenti e citazioni

5.1.4. Redazione

5.1.5. Coerenza del discorso

5.1.6. Altre (specificare)

5.2. Aspetti del contenuto

5.2.1. Metodologia

5.2.2. La validità del argomento e della sua impostazione

5.2.3. Il trattamento e il dibattito

5.2.4. Rigorosità

5.2.5. Il confronto delle idee e/o dei risultati

5.2.6. Discussione dei risultati (se è ammissibile)

5.2.7. Altri (specificare)

6. Oltre agli aspetti precedenti, i giudici dovranno considerare l'adeguamento dell'articolo alle norme per la pubblicazione della rivista LETRAS, che vengono pubblicate alla fine di ogni numero.
7. I giudici possono aggiungere altre informazioni, osservazioni e altri aspetti, come basamento dei loro giudizi e che siano rilevanti nell'articolo valutato.
8. I risultati della valutazione saranno espressi nei parametri seguenti:
 - 8.1. Suggerisce la sua pubblicazione
 - 8.2. Non suggerisce la sua pubblicazione
9. I giudici devono specificare gli argomenti (tanto della forma quanto del contenuto) qualsiasi sia stata la decisione che riguardi il paragrafo precedente.
10. La Coordinazione della Rivista LETRAS sottometterà a una seconda revisione da parte dei giudici, ogni articolo che richieda modificazioni considerabili.
11. La Coordinazione della Rivista LETRAS si riserva il diritto di realizzare le correzioni *ad hoc*, quando l'articolo sia accettato per essere pubblicato.

NORMAS PARA CONSULTORES

1. A Coordenação da Revista LETRAS verificará que os trabalhos recebidos sejam consequentes com as normas de publicação e as áreas do conhecimento exigidas.
2. Os trabalhos que cumpram com as normas de publicação e que se adaptem às áreas do conhecimento estabelecidas pela Revista LETRAS serão submetidos à avaliação de três (3) consultores especialistas, pertencentes a diferentes instituições e universidades nacionais e internacionais.
3. Cada consultor dispõe de um prazo não superior a trinta (30) dias para entregar o relatório da avaliação. No entanto, visto os consultores pertencerem a diferentes instituições de Ensino Superior nacionais e internacionais, o Conselho Editorial prevê um prazo de aproximadamente quatro (4) meses para contar com todas as avaliações e elaborar o correspondente relatório.
4. Cada consultor receberá uma comunicação de formalização do pedido para que se desempenhe como consultor, com um formulário de Relatório que contém os seguintes campos:

Identificação do trabalho a avaliar e do consultor:

1. Título do trabalho
2. Área
3. Sub-área
4. Categoria: Artigo especializado____Recensão____Criação____
5. Últimos e primeiros nomes do consultor
6. Instituição
5. Este formulário estabelece ainda as seguintes categorias de avaliação sobre as quais o consultor deverá emitir opinião:

A) Aspectos relativos à forma:

6. Estrutura geral

- * Introdução
 - * Desenvolvimento
 - * Conclusões
 - * Bibliografia
 - * Outros
 - * Actualização bibliográfica
 - * Referências bibliográficas e citações
 - * Redacção
 - * Coerência do discurso
- * Outras (especificar)
- A) Aspectos relativos ao conteúdo:
- ⌚ Metodologia
 - ⌚ Vigência do tema e sua problematização
 - ⌚ Tratamento e discussão
 - ⌚ Rigor
 - ⌚ Confrontação de ideias e/ou resultados

- ⌚ Discussão de resultados (se for o caso)
 - ⌚ Outros (especifique)
6. Para além dos aspectos anteriores, os consultores deverão considerar a adequação do artigo às normas de publicação da Revista LETRAS, publicadas no fim de cada número.
 7. Os consultores podem completar esta informação com observações que sustentem os juízos de valor emitidos e acrescentar qualquer outro aspecto que considerem relevante sobre o trabalho avaliado.
 8. Os resultados da avaliação serão expressos segundo os seguintes parâmetros:
 1. Sugere a sua publicação
 2. Não sugere a sua publicação
 9. Os consultores devem especificar os argumentos (referidos à forma e/ou ao conteúdo) que justifiquem qualquer que tenha sido a decisão assnalada no ponto anterior.
 10. A Coordenação da Revista LETRAS submeterá novamente à consideração dos consultores correspondentes o artigo que necessitar modificações mais substanciais.
 11. A Coordenação da Revista LETRAS reserva-se o direito de realizar as correcções pertinentes uma vez que o artigo seja acei.

VORSCHRIFTEN FÜR DIE GUTACHTER

1. Die Koordination der Zeitschrift LETRAS wird überprüfen, dass sich die erhaltenen Arbeiten den geforderten Veröffentlichungsbestimmungen und Kenntniss-bereichen anpassen.
2. Die Arbeiten, die die Veröffentlichungsbestimmungen erfüllen und sich den in LETRAS festgelegten Kenntnissbereichen anpassen, werden zur Bewertung drei (3) Fachrichtern vorgelegt, die verschiedenen Institutionen und nationalen und internationalen Universitäten angehören.
3. Jeder Gutachter verfügt über einen Zeitraum von höchstens 30 Tagen, um den Gutachterbericht zu hinterlegen. Da jedoch die Gutachter verschiedenen nationalen und internationalen Hochschulinstitutionen angehören, sieht der Verlagsausschuss eine Frist von ca. vier (4) Monaten vor, um alle Beurteilungen zu erhalten und den entsprechenden Bericht zu erstellen.
4. Jeder Gutachter wird einen Gutachterantrag, zusammen mit einen Berichtsformat, erhalten, der nachstehende Punkte beinhaltet:

Identifizierung der zu bewertenden Arbeit und des Gutachters:

- Titel der Arbeit
 - Bereich
 - Unterbereich
 - Kategorie: Fachartikel _____ Rezension _____ Schöpfung _____
 - Name und Vorname des Gutachters
 - Institution
5. Dieses Formular setzt nachstehende Bewertungskategorien fest, über die der Gutachter Stellung nehmen muss:
 - A) Formaspekte:
 1. Allgemeine Struktur
 - Einleitung
 - Hauptteil
 - Schluss
 - Bibliografie
 - Sonstiges
 2. Aktualisierung der Bibliographie
 3. Referenzen und Zitate
 4. Abfassung
 5. Kohärenz des Diskurses
 6. Sonstige (bitte erläutern)
 - B) Inhaltsaspekte
 - Methodologie
 - Geltung des Themas und Fragestellung

- Bearbeitung und Erörterung
 - Genauigkeit
 - Gegenüberstellung der Ideen und/oder Ergebnisse
 - Diskussion der Ergebnisse (falls angebracht)
 - Sonstiges (bitte erläutern)
6. Neben den oben angegebenen Aspekten, müssen die Gutachter die Anpassung des Artikels an die Veröffentlichungsbestimmungen der Zeitschrift LETRAS berücksichtigen, welche am Ende einer jeden Ausgabe veröffentlicht werden.
 7. Die Gutachter können diese Information mit Bemerkungen, die die abgegebenen Urteile unterstützen, vervollständigen, und jeglichen anderen für sie in der bewerteten Arbeit relevanten Aspekt hinzufügen.
 8. Die Bewertungsergebnisse werden nach folgenden Parametern ausgedrückt:
 - Veröffentlichung wird vorgeschlagen
 - Veröffentlichung wird nicht vorgeschlagen
 9. Die Gutachter müssen die Argumente (hinsichtlich der Form und/oder des Inhaltes) angeben, die ihre oben angegebene Entscheidung rechtfertigen.
 10. Die Koordination der Zeitschrift LETRAS wird den Artikel, der grössere Veränderungen benötigt, nochmals den entsprechenden Schiedsrichtern zur Erwägung vorlegen.
 11. Die Koordination der Zeitschrift LETRAS behält sich das Recht vor, nach Annahme des Artikels für die Veröffentlichung, die nötigen Korrekturen vorzunehmen.

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO, LITERATURA Y LATÍN
INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES
LINGÜÍSTICAS Y LITERARIAS “ANDRÉS BELLO”**

**Esta revista se terminó de Imprimir en los talleres de
Litografía Metrotip C.A. en Caracas
en el mes de diciembre de 2009
El Tiraje fue de 500 Ejemplares**