

Irma Chumaceiro Arreaza

Estudio lingüístico del texto literario
Narrativa venezolana



Fondo Editorial de Humanidades
Universidad Central de Venezuela

AUTORIDADES UNIVERSITARIAS

VÍCTOR RAGO ALBUJAS
Rector

FATIMA GARCÉS
Vicerrectora Académica

JOSÉ BALBINO LEÓN
Vicerrector Administrativo

CORINA ARISTIMUÑO
Secretaria General

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

PEDRO BARRIOS MOTA
Decano

MARIÁngeLES PAYER
Coordinadora Académica

LUCELY RODRÍGUEZ
Coordinadora Administrativa

LUISA TORREALBA
Coordinadora de Extensión

PEDRO BARRIOS (E)
Coordinador de Postgrado

MIKE AGUIAR FAGÚNDEZ
Coordinador de Investigación

Colección Estudios

Letras

1ª edición, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, *Estudio lingüístico del texto literario. Análisis de cinco relatos venezolanos*, 2005.

2ª edición con correcciones, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, *Estudio lingüístico del texto literario. Narrativa venezolana*, 2024.

©Irma Chumaceiro Arreaza
©Fondo Editorial de Humanidades y Educación.
Departamento de Publicaciones. Universidad Central de Venezuela.
Ciudad Universitaria. Caracas-Venezuela.

correos electrónicos: fondoeditorial.fhe@ucv.ve / libreriahumanistaucv@gmail.com

X: @libreriaFHE; facebook: Fondo Editorial Humanidades

web: <https://extensionfheucv.wordpress.com/publicaciones-fhe/>

blogspot: libreriahumanistaucv.blogspot

Diseño, diagramación y montaje: Odalis C. Vargas B.

ISBN: 978-980-6708-88-4

Depósito legal: DC2024000887

Hecho en Venezuela
Made in Venezuela

Chumaceiro A., Irma

Estudio lingüístico del texto literario. Narrativa venezolana. / Irma Chumaceiro A. – Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación; Universidad Central de Venezuela, 2024.

144 p. 25 cm. – (Colección Estudios, Letras)

Incluye bibliografía: p.p.: 141.

ISBN: 978-980-6708-88-4

1. Venezuela. Narrativa aplicada. 2. Metodología, análisis y relatos. 3. Cinco relatos venezolanos.

I. Chumaceiro, Irma. II. Colección Estudios.

CDD: C559.418

Irma Chumaceiro Arreaza

**Estudio lingüístico del texto literario
Narrativa venezolana**



*Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación
Universidad Central de Venezuela
Caracas, 2024*

Índice

Introducción	9
1. Planteamientos teóricos	13
1.1. El estudio lingüístico del texto y del discurso	14
1.1.1. El análisis lingüístico del texto	15
1.1.2. Los estudios sobre el texto y el discurso	17
1.1.3. La distinción entre texto y discurso	19
A. El texto	19
B. El discurso	21
1.1.4. Las instancias del discurso	24
1.1.5. La importancia del contexto y el papel del cotexto. La referencia	25
1.1.6. Las relaciones en el texto y el concepto de textura	30
1.1.7. La coherencia textual	31
1.1.8. La cohesión textual	39
A. Los procedimientos léxicos	41
B. Los procedimientos gramaticales	42
1.2. Del análisis lingüístico del texto al estudio del relato literario	43
1.2.1. El estudio del texto literario	43
1.2.2. El texto, el discurso, la comunicación literaria y sus instancias	44
1.2.3. La pragmática como teoría de la comunicación literaria	46
A. El texto literario como acto de habla	50
B. Aspectos de naturaleza pragmática que se manifiestan en el acto de habla literario	52
1.2.4. La narrativa literaria como texto	55
1.2.5. El discurso narrativo y los participantes en la interacción literaria	57
1.2.6. La polisemia del texto literario	59
1.2.7. La competencia literaria	60
1.2.8. El análisis lingüístico del texto literario	60

2. Planteamientos metodológicos para el análisis de textos de narrativa literaria	63
2.1. El micro y el macro nivel en el análisis textual	63
2.2. Modelo para el análisis de textos de narrativa literaria	67
2.2.1. Esquema para el análisis del relato	68
2.2.2. Desarrollo del esquema para el análisis del relato literario	68
3. Análisis de los textos	73
3.1. <i>Entre las sombras</i> . Gustavo Díaz Solís	74
3.2. <i>La venganza</i> . Ednodio Quintero	88
3.3. <i>Última luna en la piel</i> . Orlando Chirinos	103
3.4. <i>Función nocturna</i> . Salvador Garmendia	118
3.5. <i>Recurrencia</i> . Eduardo Liendo	130
4. Comentarios finales	137
5. Información bibliográfica de los autores	139
6. Bibliografía	141

Introducción

...mientras no abrimos un libro, ese libro literalmente, geométricamente, es un volumen, una cosa entre las cosas. Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético. Y aún para el mismo lector, el mismo libro cambia, cabe agregar, ya que cambiamos [...] Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto...

JORGE LUIS BORGES. *Siete noches*.

Todo texto coloquial, formal o literario se dirige primordialmente hacia la comunicación. Está unido de manera inalienable a la necesidad del creador (escritor o hablante) de “querer decir”, de compartir y de recrear con el destinatario (lector u oyente) el desentrañamiento y la resonancia del significado de su texto. Y es precisamente en esta particular aprehensión del significado, en su univocidad, ambigüedad o pluralidad, en donde radica el éxito de todo encuentro comunicativo. La palabra no comprendida es simple ruido, es la acción cómplice del destinatario —unida al esfuerzo creador del emisor— lo que le confiere sentido, lo que le da vida. De este modo, en un intercambio creativo, emisor y destinatario dan sentido a la lengua y hacen de la comunicación verbal un universo siempre abierto y cambiante, en el que la tradición y la estabilidad del idioma van de la mano con su plasticidad e incesante renovación.

Si en la diaria comunicación, el estudio del significado es de gran complejidad, en el terreno de la literatura lo será aún mucho más, pues entran en juego la multiplicidad y la heterogeneidad, no solamente de lo lingüístico sino también de lo extralingüístico, de los valores culturales y sociales; pero, también, influye la subjetividad tanto del autor como del lector. Cuando, como lectores, nos enfrentamos a un texto literario, la mayoría de las veces quedamos desasistidos de importantes apoyos: el contexto exterior puede no decirnos nada, nuestro conocimiento del mundo llega a tornarse insuficiente, la seguridad que nos confiere el marco de referencias convencionales se desvanece y hasta la certeza en la univocidad de las palabras y símbolos deja de asistirnos. Más allá de ello, lo no dicho, lo apenas sugerido, los vocablos polisémicos, las imágenes evocadoras se nos imponen como reto a nuestra sensibilidad e imaginación. La lectura literaria es siempre una búsqueda, una manera de indagar en el texto para construir su sentido a partir de nosotros mismos, de nuestros saberes y experiencias. Se trata

de un reto, de una provocación, pues consiste en hallar en el texto las huellas de quien lo escribió, pero también las nuestras. Se trata de unir, a través del discurso, experiencias de vida, impresiones y lecturas de dos seres, el autor y el lector, que por un momento se encuentran virtualmente en el espacio del lenguaje. En cierta manera, leer un texto literario es (re)construir el proceso de su creación. Esta tarea es siempre personal, única e irrepetible de idéntica manera.

Por todas estas razones, quien más allá de la lectura quiera profundizar en un texto literario y analizarlo ha de buscar las relaciones textuales y contextuales, ir del terreno de la referencia unívoca al universo abierto de la imaginación hecha palabra. Para esto, ha de conjugar su intuición de lector atento con las herramientas que ofrece el análisis textual, hacer el esfuerzo de recrear el texto, de ahondar una y otra vez en sus significados hasta alcanzar ese sentido, siempre subjetivo, muchas veces múltiple y a veces, incluso, contradictorio.

La lingüística textual ha puesto en evidencia la necesidad de emplear un enfoque multidisciplinario para enfrentar la complejidad del lenguaje. Esta necesidad se acrecienta cuando nos enfrentamos al análisis de la palabra literaria que, más allá de comunicar, suele convertirse en el medio para re-hacer la realidad, en el instrumento que nos permite transformarla y transformarnos a través de la ficción o de la poesía. Dentro de dicha orientación, este trabajo surge como un acercamiento interdisciplinario al estudio lingüístico del texto literario, específicamente del relato. Su interés primordial es mostrar, a partir de textos de escritores venezolanos contemporáneos, un modelo de análisis que conjugue y sintetice los planteamientos más relevantes de los estudios sobre el texto y el discurso con los conceptos básicos de la teoría y el análisis literarios.

Asimismo, en las páginas que siguen he buscado dar cuenta de cómo se organizan temática, estructural, lingüística y estilísticamente los textos seleccionados, así como de establecer su relación con la realidad a la cual hacen referencia y con el lector que los recrea. Para este fin, he trabajado en el plano de la lengua los aspectos de tema, coherencia, cohesión y estructura, y en el plano literario lo relacionado con los aspectos propios de la narrativa y con los niveles estilístico y pragmático-retórico. Así mismo, he procurado en todo momento poner de manifiesto la integración entre ambos planos.

El hecho de que este trabajo consista en un estudio interdisciplinario, enfocado desde los puntos de vista, no siempre coincidentes, del lingüista y del lector, puede traer como consecuencia la confrontación de posiciones teórico-metodológicas disímiles, pero también hace posible la adopción de perspectivas de análisis que incorporan diversas teorías y procedimientos en una síntesis que busca ser conciliadora. En este sentido, mi interés ha sido mostrar, a través de los textos estudiados, que lejos de un divorcio entre las

investigaciones lingüísticas y las literarias, hay más bien una fecunda relación de coincidencia y complementariedad. Queda de manifiesto de esta manera que la literatura, como particular hecho de lenguaje, es un campo apropiado y fructífero para los estudios sobre el texto y discurso.

El trabajo consta de cuatro partes. En la primera, presento un marco de referencias teóricas en el que se esbozan los conceptos más importantes de los estudios sobre el texto y el discurso desde la perspectiva de la lingüística textual. Desarrollo, además, los aspectos más relevantes en relación con la pragmática de la comunicación literaria, disciplina que se ocupa de estudiar los textos en función del evento comunicativo en que estos se realizan, así como de establecer los contextos que los determinan. Igualmente, dedico un espacio para precisiones necesarias sobre el relato literario.

En la segunda parte, ofrezco una propuesta metodológica y un modelo para el análisis de la narrativa literaria que incluye un esquema de descripción y análisis para tal tipo de textos. En esta misma sección, desarrollo el modelo que he elaborado y empleado en mis cursos de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela y en otras instituciones, con la intención de estimular en los alumnos la lectura consciente y profunda, en una búsqueda que integre lo lingüístico y lo literario. El propósito de dicho modelo es facilitar la comprensión del relato, así como conocer el entramado lingüístico que lo constituye y los aspectos pragmático- retóricos que precisamente le confieren al texto el carácter de literario. En cada caso desarrollo los aspectos relacionados con tema, estructura, recursos gramaticales y léxico-semánticos, coherencia, cohesión, recursos narrativos, estrategias retóricas, aspectos estilísticos y adecuación pragmática.

En la tercera sección, llevo a cabo el análisis de cinco relatos de narradores venezolanos contemporáneos: *Entre las sombras* de Gustavo Díaz Solís, *La venganza* de Ednodio Quintero, *Última luna en la piel* de Orlando Chirinos, *Función nocturna* de Salvador Garmendia y *Reurrencia* de Eduardo Liendo. Se trata de ejercicios de lectura y análisis que conjugan, en una síntesis armonizadora, los planteamientos teórico-prácticos de diversos investigadores, conjuntamente con mis propios puntos de vista. He procurado poner de manifiesto la integración entre los planos lingüístico, pragmático y literario: el lingüístico, que corresponde a la materialización del texto, a su soporte verbal; el pragmático, que considera el texto dentro del evento comunicativo en el cual se realiza y lo relaciona con los contextos que lo determinan; y el literario, en el cual se sustentan la expresión misma del texto, su carácter original y estético y la pluralidad de sentidos que puede ofrecer a sus lectores.

En la última parte, expongo, a manera de conclusión, unas breves consideraciones sobre los alcances de este estudio y presento una bibliografía que puede servir de referencia tanto a aquellos que sientan inquietud por el tema como a los que deseen profundizar en esta misma línea.

Finalmente, desearía que las páginas que siguen sirvan para mostrarles a los jóvenes lectores de narrativa literaria de qué manera el análisis lingüístico es una vía apropiada y creativa para acercarse a la literatura y reflexionar sobre ella. Pero sobre todo, quisiera dejarles la inquietud por esa lectura en la que nos arriesgamos, por esa experiencia lectora que no solamente complace sino que nos indaga y confronta, que nos lleva a encontrar, como en un juego de espejos, las múltiples facetas del texto, de nosotros mismos y de lo que nos rodea.

1. Planteamientos teóricos

Los términos texto y discurso son tan antiguos como la reflexión sobre el lenguaje. En Grecia y Roma estos conceptos estuvieron ligados a la disertación filosófica y al ejercicio ciudadano en la vida pública y en las instituciones. Se relacionaban con la oratoria, con las técnicas para la elaboración textual y el ejercicio discursivo eficiente. Los filósofos griegos, al hablar de “logos” como capacidad para servirse racionalmente de la lengua, anticiparon la idea de texto y al mismo tiempo, al conferirle a la lengua en uso carácter de práctica social, vislumbraron el concepto moderno de discurso. La retórica clásica como teoría del empleo real y efectivo de la lengua es, igualmente, precursora de la noción de práctica discursiva, concebida esta como uso verbal en contextos y con una finalidad determinada.

En la Edad Media y hasta pasado el Renacimiento, la retórica reduce su influencia a los ámbitos religioso y jurídico. En años posteriores, sus propuestas “se desplazaron de su lugar “natural” —el discurso oral institucional— a otro terreno diferente: el discurso escrito artístico, la literatura.” En las áreas de la teoría y la creación literarias, la retórica da origen a la poética y “se convertirá en instrumento de análisis, clasificación y crítica”. Calsamiglia y Tusón, (1999:252).

Mediado el siglo XX con el surgimiento de la pragmática, la semántica y los estudios textuales y discursivos, los conceptos de texto, contexto y discurso se amplían y adquieren importancia determinante en las investigaciones sobre el lenguaje, las lenguas y sus usos en interacciones reales.

Como he señalado en los párrafos precedentes, los términos, *texto* y *discurso* han sido utilizados a lo largo de la historia para hacer referencia a realidades disímiles que van, por una parte, desde lo escrito (texto) versus lo oral (discurso) y, por otra, desde la obra literaria (texto) hasta la pieza de oratoria de carácter formal (discurso). En tiempos recientes ha habido un esfuerzo por parte de los teóricos e investigadores para delimitar el significado de dichos términos y evitar el solapamiento de sus significados.

En las páginas que siguen, sin restar interés a los desarrollos históricos de la disciplina, he de centrar la exposición en las corrientes, las teorías y las metodologías que se han ocupado de las prácticas textuales y discursivas desde mediados del siglo pasado y hasta la actualidad.

1.1. EL ESTUDIO LINGÜÍSTICO DEL TEXTO Y DEL DISCURSO

A partir de la década de los sesenta y en buena parte gracias a las críticas que se hacen durante este período a los desarrollos de la Gramática Generativa y a los primeros trabajos de Noam Chomsky, se comienza a apreciar que hay fenómenos de significado que no pueden ser explicados por una lingüística que se limite al estudio de las construcciones oracionales. Desde entonces, gana terreno la convicción de que el hecho lingüístico debe encararse en su globalidad y complejidad, es decir, en el discurso y no en frases aisladas sin contexto ni cotexto.

Frente al panorama descrito, aparecieron los primeros estudios modernos sobre el análisis del texto y del discurso. Como antecedentes a estos estudios hay que destacar, entre otros, las siguientes corrientes o grupos de investigación: a) la Escuela de Praga con los estudios de R. Jakobson y V. Mathesius; b) la lingüística funcional, basada en la tradición investigativa de J. Firth que tiene entre sus continuadores a M. Halliday y R. Hasan; c) la semiótica francesa de orientación inicialmente estructuralista con los trabajos fundadores de R. Barthes y T. Todorov y d) la lingüística textual / *Text Linguistik*, desarrollada en Alemania, Holanda y otros países de Europa; a esta corriente precursora se asocian nombres como H. Weinrich, W. Dressler, R. Beaugrande, S.J. Schmidt, y T. van Dijk.

Hasta hoy son muchas las escuelas, orientaciones y trabajos que se han desarrollado en la disciplina que nos ocupa; sin embargo, todavía pareciera no haber total acuerdo en cuanto a la definición misma del objeto de estudio, ni en cuanto a la metodología para enfrentarlo. De hecho, bajo la denominación de gramática del texto, lingüística del texto, análisis del texto y análisis del discurso, se reúnen puntos de vista heterogéneos e incluso un conjunto de disciplinas con orientaciones teórico-metodológicas muy diversas.

Espar (1996:56-66), al hacer una presentación crítica sobre el estado actual de los estudios del discurso, se pronuncia sobre esta heterogénea y particular situación:

Ya a estas alturas, el análisis del discurso es una enorme carpa que acoge en su seno escuelas y posturas que constituyen verdaderos territorios distintos de las ciencias del lenguaje, cuyos modos de simular el objeto provienen, entre otras, de posiciones teóricas diferentes cuando no severamente enfrentadas [...]

Cuando decimos análisis del discurso, solamente en un aspecto hay acuerdo: la unidad que se toma como objeto es cuantitativamente más extensa que la frase. Los demás puntos de vista se disparan en todas direcciones y las propuestas y las maneras de colocarse frente al discurso, previamente delimitado y definido por cada una de las formaciones o escuelas, produce el asombro de la imagen del caleidoscopio o, por el contrario, el devastador efecto de la intoxicación por sobredosis al conocer la abrumadora variedad de saberes e informaciones que se nos propone acerca de él.

Más allá de las diferencias que separan a los estudiosos de esta área, todos están de acuerdo en plantear que un texto no es una secuencia de oraciones aisladas, sino una unidad lingüística compleja con propiedades de estructura y de significación características. Dicha unidad constituye la forma primordial de manifestación del lenguaje. El mismo hecho de que los seres humanos se comuniquen a través de textos producidos en situación, con un contexto y un cotexto específicos, justifica que los fenómenos lingüísticos sólo puedan ser cabalmente explicados en el nivel discursivo.

1.1.1. El análisis lingüístico del texto

En relación con el origen del término *lingüística textual*, Lopes Favero y Villaça Koch (1983:11) señalan que el empleo inicial de este término se encuentra en un estudio de Coseriu del año 1955. Sin embargo, en el sentido que actualmente se le asigna, fue empleado por primera vez por Weinrich en 1966. A partir de estos trabajos precursores, se desarrollan diversas corrientes teórico-metodológicas, por supuesto también con distinta denominación.

En el ámbito del habla hispana, Bernárdez (1987:7) utiliza la denominación de *lingüística del texto* para englobar una serie de trabajos de muy distinta orientación, reunidos en una de las primeras compilaciones sobre este tema editada en español. En esta oportunidad, Bernárdez define dicha disciplina como “el estudio científico y lingüístico de las unidades en que efectivamente se produce la comunicación verbal, es decir, los textos”.

Brown y Yule (1993:19) emplean la denominación *análisis del discurso* y establecen que éste “es por necesidad análisis de la lengua en uso”. Para estos autores, el analista tiene la obligación de investigar cómo y para qué se utiliza la lengua. Su trabajo no puede limitarse simplemente a la descripción de formas lingüísticas con independencia de sus propósitos y funciones.

Stubbs (1987:17) emplea igualmente el término *análisis del discurso* pero de una manera más abarcadora para referirse:

...al análisis lingüístico del discurso, hablado o escrito que se produce de modo natural y es coherente [...] al intento de estudiar la organización del lenguaje

por encima de la oración o la frase y, en consecuencia, de estudiar unidades mayores, como la conversación o el texto escrito.

En sus primeros trabajos, van Dijk (1980:19) distingue entre *lingüística del texto* y *estudios discursivos*. La primera disciplina está incluida dentro de la segunda. Los estudios discursivos incluyen “el campo entero de la investigación sobre el discurso, la lingüística del texto, la estilística y la retórica, etc.”. Para este autor, el análisis lingüístico que se concreta a través de una gramática del texto (1980:20) “sólo puede describir textos y, por lo tanto, sólo da una aproximación de las verdaderas estructuras empíricas de los discursos emitidos”.

En investigaciones posteriores, van Dijk (2000:21-65) denomina como *estudios del discurso* a la integración de distintos enfoques que han avanzado en forma paralela y que han dado lugar a un conjunto de subdisciplinas interrelacionadas que han producido un nuevo campo transdisciplinario. Entre estas líneas de trabajo distingue tres orientaciones principales muy vinculadas entre sí:

a) las que se concentran en el discurso “mismo”, es decir, en las estructuras del texto y la conversación; b) las que estudian el discurso y la comunicación como cognición y c) las que se concentran en la estructura social y la cultura. Esta figura triangular cuyos vértices son el discurso, la cognición y la sociedad constituyen el terreno del análisis multidisciplinario del discurso (van Dijk 2000:52).

Debo señalar que en consonancia con los objetivos que me he planteado en este trabajo, prefiero hablar de análisis lingüístico del texto. En primer lugar, porque se trata de un enfoque primordialmente lingüístico y, en segundo lugar, porque el objeto de esta investigación son relatos literarios, es decir, formas verbales producidas con propósitos expresivos y estéticos más allá de la básica intención comunicativa. Además, por sus características particulares, los relatos literarios son considerados como textos cerrados en sí mismos, lo cual justificaría la posibilidad de abordarlos sin ir más allá de los límites textuales. En el caso particular de la literatura, el estudio del discurso implicaría también el análisis de la interacción (plano social) y de la situación comunicativa en toda su complejidad (plano cognitivo). Esta tarea no siempre podrá cumplirse de manera cabal pues, al tratarse de relatos literarios, se produce una interacción de naturaleza muy particular, distanciada en el tiempo y en el espacio, que además se relaciona con un tipo de contexto o de contextos que no siempre pueden ser totalmente recuperados y comprendidos por el lector.

1.1.2. Los estudios sobre el texto y el discurso

En nuestros días presenciamos un interés y un desarrollo crecientes por el estudio del texto en todas aquellas disciplinas que se ocupan de la significación en su más amplio sentido. Lingüistas, filósofos, psicólogos, antropólogos, historiadores, comunicadores sociales, entre otros, están de acuerdo en la necesidad de ir al texto como evidencia real del sentido, es decir, no solamente de todo aquello que se dice (significado literal) sino también de aquello que se infiere o se implica (sentido) en el acto de la comunicación. Sin embargo, a pesar de la comprensión de la complejidad que supone la dimensión texto/discurso, no hay unanimidad de criterios en cuanto a los límites y los alcances de dichos conceptos.

El estudio lingüístico, sistemático y riguroso del texto comenzó, tal como señalé inicialmente, en la década de los sesenta, aunque su verdadero desarrollo tuvo lugar diez años más tarde. Ello no significa que, con anterioridad a estas fechas, no se hubieran llevado a cabo estudios en esta área. Los trabajos de la retórica, la filología, la estilística y la poética son prueba de ello; sin embargo, no se trataba, en estos casos, de estudios de orientación lingüística tal como hoy los conocemos.

En su período inicial, las investigaciones sobre texto/discurso pueden dividirse en tres etapas (Lopes F. y Villaça-Koch 1983:13-17):

Una primera, en la cual los estudios de esta naturaleza son concebidos solamente como un desarrollo o ampliación de la gramática oracional. Se trata, en suma, de un estudio transoracional que se limita a describir los hechos idiomáticos que exceden el ámbito de la oración y en el cual se concibe el texto como un nivel más en la estructuración de la lengua. En general, estos estudios constituyen una derivación de las investigaciones estructuralistas o generativistas. En esta fase se ubican los trabajos de autores como Harris, Harweg, Isenberg y Weinrich, entre otros.

A propósito de este desarrollo inicial de los estudios textuales y de la necesidad de incorporar en la investigación nuevas orientaciones que den cuenta de los aspectos semánticos, Calsamiglia y Tusón (1999: 217-218) destacan lo siguiente:

En los primeros planteamientos de la gramática textual de las décadas de los sesenta y setenta hubo intentos por extender el análisis gramatical –desde la perspectiva estructuralista y generativista– más allá de los límites oracionales. Se había pensado en unidades superiores a la oración, que se podían estudiar a partir de los mismos parámetros aplicados a la descripción gramatical. Pero las dificultades de encarar el estudio de los textos con los supuestos y el tipo de reglas de la gramática llevaron a un desplazamiento de este punto de vista.

Por ello, el estudio del texto fue cambiando de perspectiva e incorporando paulatinamente planteamientos propios sobre el contenido y la estructura, con inclusión de principios y métodos de la pragmática, la retórica y la sociolingüística interaccional.

Una segunda etapa, en la que se desarrolla una lingüística textual que intenta igualmente dar cuenta de un conjunto de fenómenos que resultan inexplicables a través del simple estudio de la frase y que, por tanto, exigen un análisis a un nivel más extendido: el textual. A pesar de que en estas investigaciones se concibe el texto en su globalidad, no se va más allá de los aspectos sintácticos y semánticos. En otras palabras, se estudia el texto como unidad lingüística en cuanto a su estructura y significado pero sin ocuparse de las relaciones interaccionales y contextuales que se establecen en el discurso. Entre los estudiosos que se inscriben bajo esta orientación destacan autores como Lang y Petöfi.

Una tercera etapa, caracterizada por la consideración del texto como unidad primordialmente comunicativa, además de lingüística (Bernárdez 1982:39). Es en este último período cuando se amplía el campo de investigación al discurso, se reconoce la complejidad que lo caracteriza y se incluye una nueva disciplina: la pragmática. Entre los autores que sustentan tal posición cabe mencionar, entre otros, a R. Beaugrande, G. Brown, W. Dressler, N. Fairclough, M. Halliday, S. Schmidt, T. van Dijk y G. Yule. En el ámbito francófono destacan J. Adam, E. Benveniste y M. Charolles, entre otros.

Hay que destacar que es a partir de esta concepción del texto como unidad real de comunicación y posteriormente como práctica social estructurada y como forma de acción, cuando podrá hablarse con propiedad de análisis del texto o análisis del discurso, según la perspectiva que se siga sea esencialmente lingüística o multidisciplinaria. A partir de este momento comienza a desarrollarse el amplio campo de los estudios discursivos y tiene lugar la etapa de investigación actual, la cual se caracteriza, entre otros aspectos, por tener un enfoque múltiple (que incluye varias disciplinas relacionadas) y por poner mayor énfasis en los aspectos cognitivos y sociales.

De lo anteriormente expuesto se desprende que el texto fue considerado en un primer momento como una secuencia de signos dotada de sentido. Posteriormente, se puso de manifiesto que no es la suma de signos la que produce dicho sentido, sino el carácter global e integrado del texto; así lo hace lo hace ver Benveniste (1977:67) cuando señala que es en el texto donde los signos se reconocen y se construyen, pues fuera de él carecen de verdadero valor. Finalmente, se hizo evidente que, más allá del propio funcionamiento textual, lo más importante es la relación del texto con sus contextos y las instancias de su producción y recepción.

1.1.3. La distinción entre texto y discurso

Como ya he señalado, más allá de la unanimidad en cuanto a la concepción del texto como instancia fundamental del sentido, y de la constatación del hecho de que un texto es mucho más que un conjunto de oraciones, no hay un claro acuerdo en torno a su definición.

Comúnmente el texto suele asociarse con lo escrito y el discurso con el registro oral. En el ámbito de los estudios lingüísticos, la relación no se establece de esta manera, ya que tanto los textos como los discursos se pueden materializar en la oralidad o en la escritura.

Para algunos autores, *texto* y *discurso* refieren a la misma realidad y, por tanto, pueden emplearse como términos equivalentes. Sin embargo, se trata de conceptos no idénticos que pueden ser diferenciados. De tal modo, encontramos definiciones de estos términos que reflejan puntos de vista muy heterogéneos y, algunas veces, hasta contradictorios.

A. El texto

Entre las definiciones de carácter general destacan aquellas que ponen de relieve la noción de texto como unidad de sentido:

Todo lo que la gente dice o escribe [...] Un potencial de significado realizado [...] La unidad básica del proceso semántico (Halliday 1986:143-144).

O texto consiste em qualquer passagem, falada ou escrita, que forma um todo significativo, independentemente de sua extensão. Trata-se pois de uma unidade de sentido e contextual. (Lopes F. y Villaça-Koch 1983:25). [*El texto consiste en cualquier pasaje, hablado o escrito, que forma un todo signifiante, independiente de su extensión. Se trata entonces de una unidad de sentido y (una unidad) contextual.*]¹

Las secuencias de oraciones que posean una macroestructura, las denominaremos (teóricamente) textos (van Dijk 1983b:55).

El texto también se ha definido tomando en cuenta su organización, su carácter estructurado y globalizante:

El texto está formado por proposiciones que se relacionan entre sí por medio de lazos formales explícitos que ayudan a determinar su significado (Martínez 1994:34).

Un texto no es solamente, ni una serie de oraciones yuxtapuestas, ni la suma de sus significados, sino una compleja red de estructuras dadas en diferentes niveles interrelacionados y un sentido global en el que quedan integradas las estructuras

¹ En adelante, la traducción de las citas es de mi autoría.

fónico-fonológicas, sintácticas, semánticas y retóricas, mediante una serie de regularidades y equivalencias (Beristáin 1992:482).

Otro grupo de definiciones enfatizan el hecho de que el texto es esencialmente un evento comunicativo:

Un registro verbal de un acto comunicativo (Brown y Yule 1993:236).

Un texto es cada elemento verbal de un acto comunicativo enunciado en una actividad comunicativa que tiene una orientación temática y cumple una función comunicativa perceptible, es decir realiza un potencial ilocutivo (Schmidt 1978:153).

Texto es el resultado de una interacción entre dos participantes o interlocutores (Bolívar 1994b).

Por su parte, algunos autores han definido el texto en virtud de su relación con el contexto:

...[texto y contexto] son complementarios: cada uno presupone al otro. Los textos son constituyentes de los contextos en que aparecen [...] los textos [...] crean los contextos y continuamente los transforman y remodelan (Lyons 1983:198).

We can define text, in the simplest way perhaps, by saying that it is language that is functional. By functional, we simply mean language that is doing some job in some context, as opposed to isolated words or sentences (Halliday y Hasan 1990:10). [*Podemos definir el texto, del modo más simple quizás, diciendo que es lenguaje funcional. Por funcional queremos decir, simplemente, lenguaje que hace alguna tarea en algún contexto, por oposición a palabras u oraciones aisladas.*]

Para la mayoría de los estudiosos del lenguaje, el concepto de texto debe estar siempre en relación con el de discurso. Dentro de esta orientación, el texto se concibe de dos maneras: i) como un producto físico contrapuesto al discurso (entendido este último como el proceso real de comunicación, por ejemplo en los trabajos iniciales de van Dijk (1980:32) en los cuales “texto denota la construcción teórica abstracta que subyace a lo que normalmente se llama discurso”) y ii) como una parte integrante del acto plural que constituye el discurso, es decir, como su soporte verbal o materialidad (gráfica o sonora). A la par de lo anterior, se han establecido algunas definiciones de carácter integrador que enfatizan la naturaleza plural del texto.

Dentro de estos planteamientos, Pessoa (1990:7) plantea que:

Un texto define-se de duas formas que se complementam: pela organização ou estruturação que faz dele um “todo de sentido”, como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário. A primeira concepção de texto, entendido como objeto de significação... A segunda caracterização [...] como objeto de comunicação. [*Un texto se define de dos formas que*

se complementan: por la organización o estructuración que hace de él un todo de sentido, como objeto de la comunicación que se establece entre un destinador y un destinatario. La primera concepción de texto, lo entiende como objeto de significación [...] la segunda caracterización [...] como objeto de comunicación.]

Desde una perspectiva igualmente amplia, Calsamiglia y Tusón (1999: 17) definen el texto poniendo de manifiesto su complejidad:

Los enunciados se combinan entre sí para formar textos, orales o escritos. El texto, así, está constituido por elementos verbales combinados, que forman una unidad comunicativa, intencional y completa [...] Todo texto debe ser entendido como un hecho (acontecimiento o evento) comunicativo que se da en el transcurso de un devenir espacio-temporal.

Beaugrande y Dressler (1997:33-47), en una concepción aún más abarcadora, conciben el texto como un acontecimiento comunicativo que cumple siete normas de textualidad: *cohesión, coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad*. Estas normas constituyen la base de la comunicación textual pero, a su vez, se vinculan con tres principios regulativos igualmente importantes: eficacia, efectividad y adecuación.

Más allá de la discusión terminológica hasta aquí esbozada, propongo, a partir de las concepciones anteriormente expuestas, la siguiente definición de texto: Unidad verbal que constituye un todo en cuanto a su significación, que cumple una función de comunicación intencionada y perceptible, que posee una delimitación contextual en su más amplio sentido (situacional, interactivo o social y cognitivo) y que, además, puede dar lugar a una serie de relaciones cotextuales e intertextuales.

De acuerdo con la definición anterior, tres son las características fundamentales que se deben tener presentes en relación con el concepto de texto: a) manifestación verbal intencional, b) unidad de sentido y c) delimitación contextual. De estas características, una de ellas –dar lugar a relaciones contextuales y, dentro de estas, específicamente a la situacionalidad– nos conecta con el otro concepto fundamental en este tipo de estudios: el discurso. En pocas palabras, producir un texto es, ante todo, interactuar lingüísticamente con otro[s] en una situación específica y con una finalidad determinada.

B. El discurso

Los estudios sobre el discurso se desarrollan a partir de los señalamientos de Benveniste (1977, II: 84) sobre la enunciación, es decir, la puesta práctica [en discurso] de una lengua por parte de un sujeto en un acto individual de utilización. Para este autor es fundamental el hecho de que ciertos elementos

de la lengua adquieren significado sólo cuando son actualizados por el hablante en el momento mismo de la enunciación (por ejemplo, la deixis y las implicaturas). De este modo, el sentido se alcanza sólo en el acto comunicativo; fuera de este ámbito solamente accedemos al significado abstracto de las frases descontextualizadas codificado en la lengua.

Tal como he señalado en relación con el concepto de texto, tampoco hay acuerdo entre los estudiosos de la especialidad en cuanto a qué debe entenderse por discurso. Sobre este aspecto destacan las siguientes definiciones:

El discurso es el producto de la interacción de dos individuos socialmente organizados [...] Por eso la experiencia discursiva individual de cada persona se forma y se desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos (Bajtín 1990:279).

O termo discurso parece ter significado mais amplo que texto, visto englobar tanto os enunciados pertencentes a uma mesma formação discursiva como as suas condições de produção. O texto seria apenas a manifestação resultante [...] O discurso é manifestado, linguisticamente, por meio de textos (Lopes F. y Villaza-Koch 1983:24). [*El término discurso parece tener un significado más amplio que texto, pues engloba tanto los enunciados pertenecientes a una misma formación discursiva, como sus condiciones de producción. El texto sería apenas la manifestación resultante... El discurso se manifiesta, lingüísticamente, por medio de textos.*]

Por discurso se entiende aquel que se relaciona sistemáticamente con la acción comunicativa. Así pues, el discurso se relacionaría con el contexto y por ende con el componente pragmático (Molero 1985:31).

El discurso es en definitiva el producto de la integración del locutor y el auditor, lo cual refleja la naturaleza social del discurso y la convergencia en él del individuo y la sociedad, de lo psicológico y lo social (Martínez 1994:33).

Por su parte, Schifffrin (1987:6) define el discurso en razón de sus propiedades más resaltantes:

I discuss several properties of discourse: discourse forms structures, conveys meanings and accomplishes actions [...] The first two properties are largely concerned with discourse as extended sequences of smaller units, e.g. sentences, propositions, utterances. The third property is more concerned with language as it is used within a social interaction. [*Discuto varias propiedades del discurso: el discurso forma estructuras, otorga significados y lleva a cabo acciones... Las dos primeras propiedades conciernen ampliamente al discurso entendido como secuencias extendidas de unidades menores, por ejemplo, oraciones, proposiciones, enunciados. La tercera propiedad concierne al lenguaje usado en la interacción social.*]

De las características del discurso hasta aquí señaladas, la más determinante es la de ser una forma de (inter)acción entre dos personas, una práctica social que se fundamenta en el uso lingüístico y que constituye la base de la

comunicación entre los hombres y, por ende, del desarrollo mismo de la humanidad, tal como lo apuntan Calsamiglia y Tusón:

Hablar de discurso es, ante todo, hablar de una práctica social, de una forma de acción entre las personas que se articula a partir del uso lingüístico contextualizado, ya sea oral o escrito. El discurso es parte de la vida social, desde el punto de vista discursivo, hablar o escribir no es otra cosa que construir piezas textuales orientadas a unos fines y que se dan en interdependencia con el contexto (lingüístico, social, cognitivo y sociocultural). Nos referimos, pues, a como las formas lingüísticas se ponen en funcionamiento para construir formas de comunicación y representación del mundo real o imaginario (Calsamiglia y Tusón 1999:15).

Dentro de esta misma concepción del discurso como interacción y práctica social, pero desde una perspectiva aún más abarcadora y claramente multidisciplinaria, destacan los planteamientos de van Dijk y Bolívar, respectivamente:

El análisis del discurso está relacionado de una manera múltiple con una descripción cognitiva y social. Los significados del discurso, las inferencias, las intenciones y muchas otras propiedades y procesos están íntimamente ligados a una descripción adecuada del texto [...] Al mismo tiempo, ya es una visión estándar en los estudios del discurso que los discursos son formas de acción e interacción social, situados en contextos sociales en los cuales los participantes no son tan sólo hablantes /escribientes y oyentes /lectores, sino también actores sociales que son miembros de grupos y culturas. Las reglas y normas del discurso son socialmente compartidas. Las condiciones, funciones y efectos del discurso son sociales y la competencia discursiva se adquiere socialmente (van Dijk 1998:19).

Primero que nada, el discurso es *interacción social* porque los significados se crean, se retan, se transforman, mueren y renacen en sociedad y no en compartimientos aislados fuera de contexto. Los grupos sociales y las instituciones son vitales para el análisis del discurso. Segundo, el discurso es *cognición* porque las personas construyen su conocimiento del mundo y adaptan sus representaciones a los contextos en los que viven según las opciones y/o limitaciones que se les ofrezcan. Tercero, el discurso es *historia* porque para interpretar los significados del presente es necesario conocer la dinámica en que se crearon, saber cuáles fueron los eventos que los moldearon y qué valores culturales se involucraron. Cuarto, y sobre todo, el discurso es *diálogo* porque para que existan las interacciones se necesita un *yo*, un *tú*, un *nosotros* y un *otros*. Por último, el discurso es *acción* porque con la palabra se construyen y transforman las realidades (Bolívar 2007:22).

Por su parte, López Alonso (2014:23), desde una perspectiva con base en la interdisciplinaridad y en los múltiples enfoques que acompañan los estudios sobre el discurso, destaca seis aspectos en los que hay acuerdo, más allá de las variadas concepciones.

El discurso es: 1) constitutivamente comunicativo, 2) se trata de una manifestación interactiva, explícita o implícita, 3) está siempre contextualizado, 4) se actualiza mediante determinados canales y medios, 5) recurre a plurales géneros discursivos y 6) se sirve de textos variados según los tipos de voces, planificación, unidades de composición y formas de textualidad.

Con base en todo lo hasta aquí expuesto para los fines de este estudio, entiendo por discurso, desde un enfoque básicamente lingüístico, que no desconoce la pertinencia de la visión multidisciplinaria: El acto de habla complejo y globalizador que es producto de la interacción intencional entre dos o más individuos. Dicho acto incluye por una parte al texto, que no es otra cosa que la materialización lingüística del discurso y, por otra parte, las condiciones de la producción de dicho texto, es decir, la situación comunicativa en toda su complejidad y la activación de los distintos contextos relacionados con el evento discursivo.

Como hasta aquí se ha puesto en evidencia, los estudios del discurso y, por ende, los conceptos de texto y discurso corresponden a diferentes disciplinas y a múltiples enfoques. Sin embargo, puede con certeza afirmarse que texto y discurso constituyen las dos caras inseparables de una misma moneda y que, como tales, han de estudiarse simultánea y armónicamente. No obstante, cuando el propósito del estudio así lo requiera, es válido privilegiar un tipo de enfoque sobre otro, es decir, poner el mayor énfasis en los aspectos textuales o en los discursivos.

1.1.4. Las instancias del discurso

Estudiar el texto en el discurso equivale a postular un sujeto productor (hablante, creador, autor), un sujeto destinatario (oyente, receptor, lector) y la necesaria relación entre ellos (interacción). Dicha relación se sitúa en una conjunción o entramado de diversos tipos de contextos (situacional, social y cognitivo).

Halliday (1986:144), al considerar el texto desde una perspectiva sociosemántica, lo ha definido poniendo énfasis en el hecho de que se trata primordialmente de un intercambio social de sentido. Desde su punto de vista (funcionalista), el texto/discurso es sobre todo una forma lingüística de interacción social. El hombre en su capacidad de intercambiar significados socialmente crea la realidad social, la mantiene y la modifica.

Bajtín (1990:261), por su parte, considera que toda comunicación verbal se desarrolla bajo la forma de un intercambio de enunciados, es decir, como diálogo. Para este autor, los conceptos de intercambio e interacción sugieren el de contrato, que presupone una acción intersubjetiva, la cual por

una parte hace posible la acción pero, por otra, les establece restricciones a los sujetos que participan en ella.

Bolívar (1994a: 103-104) diseña un modelo interaccional de análisis del discurso escrito que permite apreciar y describir la forma en que los textos (en su caso particular, los escritos editoriales) son una forma de interactuar en el medio social. Fundamentada en dicho propósito, la autora establece tres categorías fundamentales del discurso:

- i) La interacción social, porque “los seres humanos interactuamos en sociedad y es allí donde se crean y se interpretan los significados”. En relación con la interacción en el texto escrito, Bolívar subraya que “el escritor crea un texto y que, durante el proceso de creación, usa como marco de referencia el constructo de lector a quien se dirige”.
- ii) Dos participantes, ya que “sin importar el tipo de interacción son solamente dos participantes a la vez los que contribuyen a la creación del texto”.
- iii) Un texto es independiente de los hablantes que lo crean y puede describirse en dos planos: “uno que relaciona el texto con los participantes y que le da su forma o estilo, y otro que tiene que ver con los procesos autónomos del texto, con el contenido, con el registro de la experiencia”.

Como se ha puesto en evidencia, en general, los autores que estudian el discurso destacan la importancia de la función interaccional entre el autor (hablante) y el lector (oyente) como base de la realidad textual. Para estos lingüistas, el texto se hace discurso en la medida en que es compartido, creado y recreado por los participantes en el acto de la interacción verbal; y es solamente con base en este mismo acto de intercambio cuando podrá asignársele sentido a lo expresado y, en consecuencia, alcanzará su propósito comunicativo.

1.1.5. La importancia del contexto y el papel del cotexto. La referencia

El problema del contexto ha sido uno de los más discutidos en la lingüística del texto y la pragmática en razón de la amplitud designativa y de ambigüedad del término. Dicho concepto ha servido tradicionalmente para relacionar la lengua con la realidad a la que hace referencia. Si el contexto no es tomado en cuenta para la comprensión del sentido del texto, las emisiones verbales se tornan, en la mayoría de los casos ambiguas o hasta sin sentido, lo que dificulta la interacción y la comunicación misma.

Desde una perspectiva muy general, en la comunicación el contexto cumple dos funciones esenciales: fijar el significado y/o sentido de una unidad lingüística y convertir las oraciones en enunciados, es decir, darles concreción, referencia e interpretación.

El término *contexto* equivale a *simultáneo* o *co-actuante* con el texto. Corresponde a todos aquellos aspectos de diversa naturaleza que sirven de marco al texto. En tal sentido, el contenido abarca un conjunto de realidades diferentes aunque relacionadas. Schiffrin (1987:4) explica, en las líneas que siguen, la complejidad de dicho concepto:

Thus, I assume that language always occurs in some kind of context, including cognitive contexts in with past experience and knowledge is stored and drawn upon cultural contexts consisting of shared meanings and world views, and social contexts through which both self and others draw upon institutional and interactional orders to construct definition of situation and action. [*Por lo tanto, asumo que el lenguaje siempre ocurre en algún tipo de contexto, incluyendo contextos cognitivos en los cuales la experiencia pasada y el conocimiento se almacenan y se extraen de contextos culturales que consisten, a su vez, en significados compartidos y visiones de mundo, y los contextos sociales a través de los cuales tanto el individuo como los demás obtienen órdenes institucionales e interaccionales para construir la definición de la situación y de la acción*].

Lozano (1989:43-49) hace una revisión de cómo ha sido tratado el concepto de contexto por los principales investigadores de la materia. El autor señala que para Malinowsky, pionero en este campo de estudios, la producción lingüística, que es un modo de actividad socialmente compartida, sólo puede ser producida y comprendida dentro de un contexto específico de situación. Señala igualmente que Firth, discípulo y colaborador de Malinowsky, considera el contexto como la base para una teoría del sentido ya que, precisamente, el sentido es producto de las diversas relaciones contextuales.

Lyons (1983:204-208) sostiene que el contexto es la contrapartida del texto, de tal manera que no habrá texto sin contexto. Señala igualmente que el desconocimiento del contexto por parte del destinatario, o el hecho de que su información contextual difiera ampliamente de la de su interlocutor, puede en muchos casos hacer fracasar el evento comunicativo.

Halliday y Hasan (1990:5) enfatizan igualmente la correspondencia entre texto y contexto como partes de un mismo proceso. Los autores destacan el papel fundamental del contexto en la producción y comprensión del significado textual:

The terms, context and text, put together, serve as a reminder that these are aspects of the same process. There is a text and there is another text that accompanies it: text that is “with”, namely the con-text. This notion of what is “with the text”, however, goes beyond what is said and written: it includes other non-verbal goings-on- the total environment in which a text unfolds. [*Los términos contexto y texto vistos conjuntamente sirven como recordatorio de que son aspectos del mismo proceso. Hay un texto y hay otro que acompaña al primero. Un*

texto que “está con”, es decir, el con-texto. La noción de lo que “está con texto”, sin embargo, va más allá de lo que se dice y se escribe: incluye otras manifestaciones no-verbales: el contexto global en el cual un texto se despliega.]

En la actualidad, como se ha puesto de manifiesto, los lingüistas están de acuerdo en afirmar la dependencia entre el texto y la situación en que se realiza. Dicha situación se constituye en condición indispensable para que el texto pueda ser vehículo efectivo de las funciones comunicativas que debe cumplir. De igual manera, entre los especialistas hay consenso en torno a la idea de que todo participante de una interacción discursiva posee una competencia que le permite contextualizar; sin esta competencia la interacción se dificulta y la comunicación no se completa (cf. Hymes, 1974).

Escandell (1999:29-31) considera el contexto como uno de los elementos que integran el acto comunicativo y lo identifica con la noción de entorno o situación espacio-temporal. La autora lo define como el soporte físico, el decorado en el que se realiza la enunciación. Escandell señala, asimismo, que:

...las circunstancias que imponen el aquí y el ahora influyen decisivamente en toda una serie de elecciones gramaticales y quedan reflejadas habitualmente en la misma forma del enunciado; y, a la vez, constituyen uno de los pilares en que se fundamenta su interpretación.

Para esta investigadora, al contexto físico, que es un factor material, externo y descriptible objetivamente, se añaden otro tipo de coordenadas constituidas por la información pragmática, es decir, el conjunto de conocimientos, creencias, supuestos, etc. que manejan los individuos en el momento de la interacción verbal. Desde esta perspectiva, “la información pragmática comprende todo lo que constituye nuestro universo mental” y, por tanto, es de naturaleza subjetiva, aunque en general mucha de esta información puede ser compartida por un grupo de hablantes en función de su pertenencia a un determinado entorno generacional, social, cultural, científico, etc.

La complejidad de la noción de contexto, tal como es concebida por la lingüística textual, es presentada por Villaça Koch (2002:24) en las líneas que siguen.

O contexto, da forma como é hoje entendido no interior da Linguística Textual abrange, portanto, não só o co-texto, como a situação de interação imediata, a situação mediata (entorno sociopolítico-cultural) e, também o contexto sociocognitivo dos interlocutores que, na verdade, subsume os demais. Ele engloba todos os tipos de conhecimentos arquivados na memória dos actantes sociais, que necessitam ser mobilizados por ocasião do intercâmbio verbal (cf. Koch 1997): o conhecimento linguístico propriamente dito, o conhecimento enciclopédico, quer declarativo, quer episódico (*frames, scripts*), o conhecimento da situação

comunicativa e de suas “regras” (situacionalidade), o conhecimento superestrutural (tipos textuais), o conhecimento estilístico (registros, variedades de língua e sua adequação às situações comunicativas) o conhecimento sobre os variados gêneros adequados às diversas práticas sociais, bem como o conhecimento de outros textos que permeiam nossa cultura (intertextualidade). [*El contexto, de la forma que hoy es entendido en el interior de la lingüística textual, abarca, no sólo el co-texto, sino además, la situación de interacción inmediata, la situación mediata (entorno sociopolítico y cultural) y también el contexto sociocognitivo de los interlocutores, que en realidad subsume los demás. El engloba todos los tipos de conocimientos archivados en la memoria de los actores sociales, que necesitan ser movilizados en ocasión del intercambio verbal (cf. Koch 1997); el conocimiento lingüístico propiamente dicho, el conocimiento enciclopédico (marcos, guiones), el conocimiento de la situación comunicativa y de sus “reglas” (situacionalidad), el conocimiento superestructural (tipos de textos), el conocimiento estilístico (registros, variedades de lengua, y su adecuación a las circunstancias comunicativas), el conocimiento sobre los variados géneros adecuados a las diversas prácticas sociales, bien como conocimiento de otros textos que permean en nuestra cultura (intertextualidad).*]

Como se desprende de la cita anterior, la noción de contexto está estrechamente ligada a la percepción que los individuos tienen sobre aquello que los rodea (cognición). Es por esta razón que el mismo discurso podrá ser interpretado de manera muy distinta por los diversos destinatarios, dependiendo de los contextos que, en cada caso, se activen y de la cantidad de información compartida por los interlocutores.

Los estudios más recientes suelen relacionar contexto[s] con cognición, es decir, con el conjunto de procesos mentales humanos que incluyen, entre otros aspectos, el pensamiento, la memoria, la conciencia del entorno (percepción), el sentido de la realidad y la capacidad de relacionar y aprender. En esta orientación, van Dijk (2012:28-29) resalta la relación entre procesos cognitivos y contexto como determinante en la producción y comprensión del discurso.

Los contextos son constructos subjetivos de los participantes. Contrario a la mayoría de los enfoques que conceptualizan los contextos como propiedades objetivas de situaciones sociales, políticas o culturales, yo considero los contextos como constructos de participantes o definiciones subjetivas de las situaciones interaccionales o comunicativas. Esto no significa que las situaciones y las estructuras sociales y políticas no puedan tener dimensiones objetivas (por ejemplo, de tiempo y espacio) o que los miembros de la sociedad no las vivan como «reales». El punto fundamental aquí es enfatizar que dichas situaciones sociales son capaces de influir en el discurso sólo mediante las interpretaciones (inter) subjetivas que hacen los participantes.

Los contextos son experiencias únicas. Como definiciones subjetivas de situaciones comunicativas, los contextos son constructos únicos que ponen de

manifiesto las experiencias incorporadas (embodied) ad hoc de las percepciones, conocimiento, perspectiva, opiniones y emociones en proceso relacionadas con la situación comunicativa actual. Como tales, los contextos únicos también condicionan las maneras únicas de usar el lenguaje, es decir, discursos únicos.

Cabe destacar que si no es posible un discurso sin contextos, tampoco podrá interpretarse un texto sin el conocimiento de los elementos de su contextualización. En este sentido, hay que tener presente que todo discurso está necesariamente inmerso en una cultura y sustentado en una ideología (representación socialmente compartida de la realidad); a ello se añade que cada uno de los interactuantes en el acto comunicativo posee sus propias competencias, experiencia lingüística, percepción del entorno espacio-temporal, conocimiento del mundo y lecturas; además, hay que añadir que un discurso siempre estará vinculado con otros discursos, recientes o lejanos, del mismo sujeto o de otros. Por tales razones cada acto comunicativo se asienta sobre coordenadas distintas e irrepetibles.

Relacionada y a veces confundida con la noción de contexto se encuentra la de cotexto. Este concepto remite al texto mismo, a su desarrollo material y lineal, a aquello que dentro de un texto se antepone o pospone a una unidad o construcción lingüística determinada.

En todo texto se ponen de manifiesto elementos de *contextualización* y de *cotextualización*. Estos elementos son formas de vinculación de los signos de la lengua con sus referentes. Entre dichos referentes hay que distinguir los llamados *situacionales* o *extratextuales*, que remiten a la diversidad de situaciones y realidades en las cuales se construye el texto (entorno, situación de la comunicación, conocimiento del interlocutor, etc.) y los referentes textuales o cotextuales, o sea, los elementos lingüísticos (anteriores o posteriores en la linealidad gráfica) que remiten al texto mismo.

El texto hace referencia también a una situación real (o percibida como tal), que no es verbal, pero que en la mayoría de los casos, si fuera necesario, podría ser verbalizada. Se trata de la representación del entorno en que se emite un enunciado.

En las teorías semánticas se llama “referencia” a la relación que se establece entre una expresión nominal y el objeto, conceptual o real, al que se alude en una situación concreta de habla, es decir, en un contexto. Alcaráz Varó y Martínez Linares (2004:573) explican la conexión entre referente y referencia, fundamentándose en Lyons 1984, de la siguiente manera:

...si se emite el enunciado “La mesa de la cocina está sucia”, entre el sintagma nominal *La mesa de la cocina* y la mesa concreta a la que en ese momento se alude (el referente) se establece una relación de “referencia”. Tanto por ser propia de

expresiones nominales como por su conexión con enunciados vinculados a relaciones específicas se diferencia de la denotación, así como de la significación. La denotación, al igual que la referencia, es una relación que se entabla entre expresiones y entidades, propiedades o situaciones del mundo externo. Pero hay una importante distinción entre “denotación” y “referencia”: esta última, en contraste con la primera, está ligada al contexto de una enunciación concreta. Por ejemplo, la expresión *aquella vaca* puede utilizarse en el contexto apropiado para hacer referencia a una determinada vaca, esto es, a su “referente” (Lyons 1984: 145).

Cada texto debe traer consigo las coordenadas básicas de su interpretación; así, además de las relaciones lingüísticas intratextuales que lo conforman, debe ofrecer los elementos para su ubicación, su contexto inmediato y presentar unos actores, un espacio y un tiempo singulares (los propios de su enunciación). Solamente tomando como punto de partida estas coordenadas es posible la emisión y cabal comprensión de un mensaje textual.

Igualmente, el texto ha de estar unido a las condiciones de su producción, ligado con un universo exterior cuyos elementos reconstruye el destinatario en la comunicación. Estos elementos son los llamados *referentes situacionales*, entre los que destacan los deícticos. Como se sabe, si no se interpreta el texto a la luz de su dependencia con la situación comunicativa en la que se produce, no podrán establecerse las coordenadas indispensables que hagan posible la interpretación de su(s) sentido(s).

Como parte de la dimensión cotextual están los *referentes intratextuales*, los cuales hacen posible precisar el sentido de las emisiones lingüísticas en relación con la totalidad del discurso, con lo dicho antes y lo dicho después. Las palabras y los enunciados tienen un significado de base, pero este significado solo se precisa en el desarrollo mismo del texto. Por esta razón, no se pueden considerar aisladamente las formas lingüísticas, sin tomar en cuenta sus relaciones con la conformación semántica global del texto. En este último nivel se pondrán realmente de manifiesto los diferentes valores de las palabras, de las estructuras léxicas y de las construcciones oracionales.

Hay que concluir que es en la relación entre los participantes de la interacción comunicativa y en la vinculación entre el plano contextual y el cotextual donde el texto adquiere su verdadera dimensión y se transforma en discurso.

1.1.6. Las relaciones en el texto y el concepto de textura

Todo texto se articula en función de un conjunto de variadas y complejas relaciones (lingüísticas y pragmáticas). Estas relaciones, que van a determinar su textura o textualidad son: i) las relaciones entre los participantes en

la comunicación verbal que dan lugar al texto y a los contextos en que dicho texto se inscribe (interacción); ii) las relaciones con la realidad (real, percibida como real o imaginada) de la cual el texto da cuenta (contenido); iii) las relaciones dentro del texto mismo, tanto en la linealidad de la superficie textual (cohesión) como en la globalidad (coherencia); y iv) las relaciones con otros textos, de diferente tipo y de diferentes autores (intertextualidad).

La textualidad se define como el carácter estructurado y completo de un texto. Es ella la que hace de una secuencia lingüística un texto y no un conjunto aleatorio y desordenado de frases o palabras. Así, una secuencia será percibida como un texto cuando quien la recibe es capaz de captarla como una unidad global de significado (Halliday y Hasan 1976:2).

A juicio de Calsamiglia y Tusón (1999:217), la textura es el entramado de relaciones que hacen de un texto una unidad de sentido, es decir, una estructura semántico-pragmática.

Cualquier unidad de discurso se compone de elementos verbales que están organizados y relacionados entre sí de manera explícita o implícita. Esta organización e interrelación constituye lo que es la textura del discurso, que da nombre a su concreción: el texto [...] Todos los estudiosos de este entramado coinciden en afirmar que un texto no es solamente una secuencia de oraciones, sino que, a partir de un conjunto de operaciones de diverso orden –trama y urdimbre– se constituye como una unidad semántico-pragmática.

La textualidad es, en fin, el modo de manifestación lingüística requerida para comunicarse verbalmente, bien en lo oral, bien en lo escrito. Este modo de manifestación tiene carácter social y universal y se fundamenta en dos tipos de relaciones lingüísticas fundamentales: la coherencia y la cohesión.

1.1.7. La coherencia textual

Lozano (1989:19), al intentar definir la coherencia textual, señala que el primer problema que debe ser afrontado es el que surge del propio concepto, por su polisemia y su transdisciplinaridad. Se trata de una noción fundamental pero difícilmente definible, sobre la cual no ha habido pleno acuerdo entre los especialistas.

Para los fines de este trabajo, conviene señalar que este tipo de relación lingüística está directamente vinculada con la buena formación de un texto, en un sentido que nada tiene que ver con el de la gramaticalidad en el nivel de las oraciones. Tiene que ver, más bien, con la buena formación en términos de interacción comunicativa, es decir, con la producción y captación del texto como estructura semántica global. La coherencia es la que hace que un texto

tenga sentido para los participantes en el acto comunicativo, de tal forma que debe ser concebida como un principio de interpretabilidad semántica en una situación de comunicación específica (cf. Villaça Koch y Travaglia 1990:21).

El estudio de la coherencia puede ser visto entonces como una teoría de la organización del sentido del texto, de sus posibles interpretaciones. A los fines de este trabajo, concibo el sentido como la forma de organizar en el texto, de manera selectiva y conectada, los significados virtuales de las expresiones lingüísticas, explícitas o implícitas.

Antes de definir la coherencia, hay que destacar qué aspectos caracterizan este tipo de relación textual:

1. Está directamente ligada a la posibilidad de establecer un sentido para un texto: un texto será coherente si tiene sentido para los hablantes. En consecuencia, podrá ser transmitido, captado, interpretado y reproducido por los interlocutores.

2. Es de carácter global, atañe a todo el texto. Así, una secuencia no total, trunca, puede ser percibida como incoherente e, incluso, resultar incomprensible.

3. Se establece en la interacción comunicativa, se da en el intercambio verbal entre los hablantes. Por tal motivo, está determinada por factores situacionales, sociales y culturales.

4. Se organiza de manera jerarquizada y reticulada. Se ubica a un nivel profundo, subyacente y, por tanto, no se evidencia en la linealidad del texto.

5. Se concibe como un principio de interpretabilidad del texto. Por ello se vincula estrechamente con la capacidad que tiene el receptor para interpretar el sentido de un texto, y la habilidad que el emisor posee para producir textos interpretables.

6. Las relaciones que dan lugar a la coherencia en un texto son de naturaleza tanto semántica como pragmática.

La coherencia es, pues, la posibilidad de constituir en el texto alguna forma o relación de sentido. Es el resultado del establecimiento, por parte de los interlocutores, de conexiones de orden conceptual y cognitivo entre los elementos del texto.

Esta conexión no es solamente de naturaleza lógica y semántica, sino que depende también de factores no textuales. Entre estos factores de naturaleza extratextual que confieren coherencia a un texto cabe destacar, entre otros, las formas de interrelación entre el emisor y el destinatario, sus intenciones comunicativas, el conocimiento del mundo por ellos compartido, el entorno situacional en que se produce la comunicación y, en general, todo

lo que se puede ligar a la dimensión pragmática de un texto. En este sentido es que se ha señalado que la coherencia es fundamentalmente de naturaleza semántica pero que tiene también una importante orientación pragmática.

La coherencia se logra cuando los conceptos y las relaciones semánticas a nivel subyacente se hacen accesibles, se relacionan y contribuyen al establecimiento del sentido. Ella se refiere al significado del texto en su dimensión más amplia, que abarca tanto las relaciones entre las palabras a nivel de la superficie textual como las relaciones de sentido que se establecen entre lo dicho y lo implicado, ya sea con el contexto, con otros textos o con el conocimiento interiorizado que cada hablante posee de la realidad.

Para Calsamiglia y Tusón (1999: 222), la coherencia alude a la estabilidad y a la consistencia temática; está asociada con: i) la macroestructura (contenido: tema y tópicos); ii) la superestructura (tipo de texto y modo de manifestación de la textualidad); iii) el anclaje enunciativo (las relaciones entre los protagonistas de la interacción, el tiempo y el espacio en que tiene lugar); y iv) las inferencias que deben activar los hablantes a partir de sus conocimientos previos.

La coherencia es de carácter gradual, es decir, que pueden establecerse grados de mayor o menor coherencia. Este carácter gradual se fundamenta en el ya señalado hecho de que ella depende no solamente del texto y de los contextos, sino también de la interrelación entre los interlocutores. Por lo tanto, estará estrechamente vinculada con el esfuerzo de producción por parte del emisor y con la capacidad del destinatario de recuperar el sentido del texto, es decir, por la forma en que ambos manejen y activen su competencia lingüística y su conocimiento del mundo.

Para que un texto sea coherente debe poder atribuírsele un sentido (identificación del tema, de qué trata dentro de cierto universo), asignársele una intención global, reconocer el acto de habla específico, determinar su objetivo ilocucionario (identificar si se trata de un comentario, de un chiste, de una amenaza, etc.). Finalmente, debe movilizar nuestro saber enciclopédico, ya que es en razón de los marcos y guiones interiorizados que tenemos de la realidad y de la experiencia del mundo (lingüística o vivencial) como podemos dar una interpretación acertada de lo que se nos comunica.

Desde una visión fundamentalmente semántica, Beaugrande y Dressler (1997:37) sostienen que la coherencia asegura la continuidad de sentido de un texto y que es, además, una de las siete normas básicas de la textualidad (junto con la cohesión, la intencionalidad, la aceptabilidad, la situacionalidad, la intertextualidad y la informatividad).

La coherencia regula la posibilidad de que sean accesibles entre sí e interactúen de un modo relevante los componentes del mundo textual, es decir, la

configuración de los conceptos y las relaciones que subyacen bajo la superficie del texto.

Para Lozano (1989:22), en cambio, esta relación lingüística fundamental se vincula con la competencia textual, con la manera cómo los interlocutores, sobre la base de su experiencia en el campo del discurso, son capaces establecer la coherencia de un texto que pudiera en principio no ser coherente:

Una primera consecuencia que podemos inferir de la existencia de una competencia textual es la capacidad de captar (o atribuir) la coherencia de los textos independientemente de su forma lingüística. Así vista, la competencia textual se puede definir como una especie de mecanismo de generación de coherencia...

Por su parte, van Dijk (1983a:147) señala que la coherencia es una propiedad semántica de los discursos. El autor indica que hay dos tipos de coherencia: una coherencia lineal o local, la cual se define “en términos de las relaciones semánticas entre las oraciones individuales de la secuencia”, y una coherencia global, que “caracteriza al texto como un todo” (1983b:25). Cabe destacar que la coherencia lineal de la que habla van Dijk se corresponde con lo que otros autores entienden por cohesión. Para los fines de este trabajo, he tomado de este autor la definición de coherencia como relación global de significado y utilizo el término *cohesión* para denominar las relaciones lineales entre las secuencias sintáctico-gramaticales de un texto.

En la teoría textual de van Dijk (1983b:55), la noción de coherencia está estrechamente vinculada con la de macroestructura, concebida por este autor como la representación abstracta de la estructura global del significado de un texto. Ambos conceptos son de naturaleza semántica:

...existen estructuras textuales especiales de tipo global, es decir, macroestructuras, y estas macroestructuras son de naturaleza semántica. Mientras que las secuencias deben cumplir las condiciones de la coherencia lineal, los textos no sólo han de cumplir estas condiciones, sino también las de la coherencia global [...] Hemos supuesto que las macroestructuras son semánticas, así pues nos aportan una idea de la coherencia global y del significado del texto que se asienta en un nivel superior que el de las proposiciones por separado (van Dijk 1983b:55-56).

Más allá de la naturaleza básicamente semántica de la coherencia, van Dijk (1990:48) establece que se trata también de una operación de tipo pragmático. La coherencia pragmática estaría relacionada con la acertada ejecución y reconocimiento, por parte de los interlocutores, de los distintos actos de habla presentes en el discurso. Para este autor, todo texto es de alguna manera un macroacto de habla que el destinatario debe reconocer.

En la misma línea teórica que van Dijk, Martínez (1994:75-76) identifica la coherencia con una noción de naturaleza pragmática, en el sentido de que cada texto constituye un macro acto de habla integrado a su vez por varios actos de habla menores. Para esta autora:

Analizar la coherencia en un discurso es ver qué clase de acto comunicativo es realizado en la expresión de proposiciones y como los diferentes actos se relacionan en forma lineal y global...

La coherencia pragmática, como se ha visto, se sustenta fundamentalmente en el conocimiento del mundo: el saber y la experiencia que poseen y muchas veces comparten los interlocutores y que tendrán que activar, necesariamente, para lograr una comunicación plena y efectiva.

Como hasta aquí he mostrado, no hay total acuerdo entre los especialistas en cuanto a la definición de la coherencia. Sin embargo, hay claro consenso en cuanto a la importancia de este tipo de relación para la producción, comprensión y, por supuesto, para el análisis de los textos.

Con base en lo anteriormente expuesto, cabe preguntarse entonces ¿de qué manera se establece la coherencia de un texto?

La coherencia se establece por la unión y acción efectiva de multiplicidad de factores lingüísticos y extralingüísticos. Si se acepta la concepción que define la coherencia como un principio de interpretabilidad, hay que asumir igualmente que todo lo que afecta dicha interpretación tiene que ver con el establecimiento del sentido del texto, o sea de su coherencia.

Para Villaça Koch y Travaglia (1990:59-81), los factores que contribuyen a propiciar la coherencia de un texto son los siguientes:

1. Conocimiento lingüístico: como es evidente, la organización de la cadena sintáctica es indispensable para que un texto tenga continuidad de sentido. Es en este aspecto que coherencia y cohesión se interrelacionan.

2. Conocimiento del mundo: el establecimiento del sentido de un texto depende en gran medida del conocimiento del mundo de los participantes en la interacción. Este tipo de conocimiento puede ser visto como un gran diccionario enciclopédico del mundo y de la cultura archivado en la memoria de los hablantes. Es este conocimiento del mundo el que va a permitir la realización de algunos procesos cruciales para la comprensión de los textos:

- a. La construcción de un mundo textual compartido, ya que es necesario que el mundo textual del emisor y del receptor tengan cierto grado de similaridad, aun cuando el mundo textual no necesariamente deba coincidir con el real (mundos posibles).

- b. La posibilidad de relacionar elementos del texto, aparentemente desvinculados entre sí, a partir del establecimiento de inferencias.
- c. El establecimiento de la continuidad de sentidos.

3. Conocimiento de la estructura de la información, en términos de lo que convencionalmente se llama *información nueva* e *información dada* o *vieja*. Se considera información nueva aquella que el hablante presenta como no recuperable a partir del texto precedente y como dada, aquella que puede ser recuperada a partir de lo verbalizado con anterioridad.

La información nueva puede ser de dos tipos:

- a. Totalmente nueva, aquella que es creada a partir del texto.
- b. No usada, es decir, nueva pero que no se verbaliza porque suponemos es conocida por nuestro interlocutor.

La información vieja puede ser de tres tipos:

- a. Información vieja explicitada en el texto.
- b. Información inferible: aquella información vieja que el emisor no verbaliza porque supone que puede ser fácilmente deducida por su interlocutor.
- c. Información evocada, que puede ser de dos tipos: evocada textualmente (aquella que ya fue usada en un texto anterior) y evocada situacionalmente (la que se deduce del entorno y de la interacción).

Tanto la información nueva como la dada son importantes para establecer la continuidad de sentido en un texto y, por lo tanto, para su coherencia. De esta manera, un texto que únicamente proporciona información vieja no progresa, no añade nada a lo ya conocido; por su parte, un texto que solamente suministra información nueva podría no ser inteligible. En suma, es indispensable el equilibrio entre estos dos tipos de información.

4. Establecimiento de inferencias, es decir, la posibilidad de determinar relaciones de sentido no explícitas en el texto. Corresponde a aquello que el hablante no dijo pero que se deduce de su discurso. Es la información que el lector tiene que aportar al texto para poder comprenderlo. De este hecho se deduce que no todo el significado está en el texto, sino que buena parte de él habrá que desentrañarlo, inferirlo. Hay que distinguir entre lo que se dice en un texto y lo que realmente se trasmite a través de él. El proceso de establecer inferencias consiste en suplir relaciones y conceptos para

llenar los vacíos de sentido que puede haber en un texto. Es un proceso en el cual el oyente o lector consigue captar, a partir del significado literal de lo que está escrito o dicho, lo que el hablante o escritor pretende hacerle saber.

A través de las inferencias es posible establecer vinculaciones entre las ideas, tanto manifiestas como subyacentes en el discurso y resolver los problemas de continuidad de sentido que el texto presenta.

5. Factores pragmáticos: la coherencia se basa no solamente en las relaciones entre enunciados, sino entre las distintas acciones realizadas a través de dichos enunciados. En todo discurso se establece una coherencia pragmática que permite a los participantes en la interacción comunicativa ordenar e interpretar los actos y macroactos de habla.

6. Situacionalidad: está constituida por el conjunto de factores que hacen que el texto relevante para una situación de comunicación dada. Si el texto no cumple con la condición de situacionalidad, el cálculo de su sentido por parte del destinatario se torna más difícil y, algunas veces, inalcanzable.

7 y 8. Intencionalidad y aceptabilidad: estas son dos condiciones fundamentales para que la coherencia se establezca. Debe haber intención por parte del emisor de presentar la información de una determinada manera e, igualmente, tendrá que darse por parte del receptor el deseo de aceptarla. Se entiende por intencionalidad las diferentes maneras como los emisores producen y utilizan los textos para alcanzar sus intenciones comunicativas. La aceptabilidad, en cambio, corresponde a la disposición activa por parte del receptor de participar en un discurso y compartir un propósito comunicativo con su interlocutor.

9. Informatividad: tal aspecto está en correspondencia con la medida en que la información contenida en un texto es previsible o imprevisible para el oyente. Un texto será tanto más informativo cuanto más información imprevisible contenga. Ahora bien, un texto no puede contener solamente información no conocida, porque se tornaría incoherente y exigiría del receptor un mayor esfuerzo de interpretación. En todo texto debe prevalecer un equilibrio en cuanto a la informatividad que proporciona.

10. Focalización: en la interacción comunicativa, los participantes ponen su atención en partes especiales del discurso y hacia ellas dirigen sus esfuerzos y estrategias comunicacionales. El proceso de focalización está relacionado con el equilibrio entre información vieja e información nueva.

11. Intertextualidad: comprende las diversas maneras por las cuales la recepción y producción de un texto depende del conocimiento de otros textos por parte de los interlocutores.

12. Relevancia discursiva: consiste en la propiedad de un texto de tratar fundamentalmente un sólo tópico discursivo central. De esta manera, para que varios segmentos textuales con diferentes tópicos discursivos puedan llenar el requisito de relevancia, deberán relacionarse necesariamente por un hipertópico discursivo subyacente o unirse por conectores explícitos que orienten al destinatario.

Todos estos factores señalados por Villaça Koch y Travaglia (1990:59-81) deben conjugarse armónicamente para propiciar la coherencia textual y facilitar la interacción discursiva. Sin embargo, ante los planteamientos de estos autores cabría preguntarse: ¿no se reproducen innecesariamente las relaciones textuales? ¿No pareciera que algunas de estas relaciones se solapan entre sí? ¿No sería pertinente jerarquizar dichos factores en función de su importancia para el alcance de la coherencia textual?

Estrechamente vinculada con la coherencia está la representación del saber enciclopédico: nuestro conocimiento general sobre el mundo influye directamente en la producción de los textos y en la interpretación que haremos de ellos. De hecho, si sólo tuviéramos conocimiento lingüístico, no entenderíamos los textos cabalmente.

La representación del saber enciclopédico tiene que ver con el conocimiento del mundo como base para la interpretación del discurso. Se relaciona con la información que puede presuponer un hablante o escritor en su oyente o lector, siempre que se inscriba en una situación determinada. Comprender un texto es un proceso que consiste fundamentalmente en recuperar la información almacenada en la memoria y relacionarla con lo que se está comunicando.

Algunos estudiosos de la pragmática han planteado que el saber enciclopédico está organizado en conjuntos separados, etiquetados y organizados de manera interrelacionada, así pues, cuando oímos o leemos un texto emplearemos solamente el conjunto limitado de nuestro saber enciclopédico que es pertinente para su comprensión.

Entre las formas de representar el saber enciclopédico que utilizamos en la producción y comprensión de textos se encuentran los marcos, guiones, escenarios esquemas y modelos mentales que los hablantes manejan con base en su experiencia del mundo y lecturas.

La noción de *marco* (frame) o esquema mental [...] responde a un modelo preestablecido que se estimula en el momento del tratamiento de las informaciones almacenadas en la memoria y sirve de marco de referencia al sujeto para comprender el sentido y establecer su contexto. Una vez activado el esquema, se crean unas expectativas en forma de *guion* que nos indican de qué manera debe procederse y cómo los interlocutores esperan que se actúe. Los esquemas

y guiones movilizan un modelo mental para alcanzar la finalidad de la comunicación. (López Alonso, 2014:78).

1.1.8. La cohesión textual

Para Halliday y Hasan (1976), pioneros en el estudio de la cohesión, ésta se concibe como: “...as that which make a sequence of words and sentences unified and hence interpretable as a text”. [...*aquello que hace que una secuencia de palabras y oraciones pueda ser interpretada como un texto.*]

Para estos autores, la cohesión se define también como la ligazón entre los elementos que constituyen la superficie textual, el modo como estos elementos se relacionan para tejer la red que es el texto.

Analizar la cohesión de un texto es por tanto considerarlo como un encañamiento, como una textura o entramado de relaciones. Estas relaciones hacen posible, por una parte, la progresión textual (tanto del contenido como de las secuencias sintácticas) y, por otra, aseguran la continuidad por medio de algunos procedimientos característicos como por ejemplo la repetición o la sustitución de elementos en la linealidad del texto.

Al contrario que la coherencia, la cohesión está explícitamente revelada a través de marcas lingüísticas en la estructura superficial del texto. Por ello tiene carácter lineal, ya que se manifiesta en la organización secuencial de un texto. Su naturaleza es semántico-sintáctica, y contribuye en gran medida a la interpretación textual.

La cohesión es pues el modo como los elementos que constituyen la superficie textual se relacionan entre sí; la forma como los enunciados se combinan para asegurar el desenvolvimiento del texto. La cohesión pone de manifiesto la relación y la continuidad que puede existir entre las diferentes partes de un texto. Esta continuidad es la que hace posible que el oyente o destinatario pueda encontrar las piezas gramaticales o léxicas faltantes indispensables para la comprensión del mensaje.

En este sentido, Beaugrande y Dressler (1997:89) destacan que:

...la estabilidad de un texto, como sucede con cualquier tipo de sistema, se mantiene gracias a la continuidad de los elementos que la integran. La noción de continuidad se basa, a su vez, en la suposición de que existe una relación entre los diferentes elementos lingüísticos que configuran el texto y la situación en que el mismo texto se utiliza; o expresado en términos cognitivistas: cada elemento lingüístico es un instrumento eficaz para acceder a otros elementos lingüísticos [...] se quiere destacar, a fin de cuentas, la función que desempeña la sintaxis en la comunicación.

Por su parte, Halliday (1976) sostiene que en un texto, por lo general, cada oración ofrecerá una forma de cohesión con la oración precedente y la subsiguiente, aun cuando las relaciones cohesivas, en principio, nada tienen que ver con los límites oracionales. Cabe destacar, sin embargo, que el significado de una oración en un texto no está dado únicamente por la oración en sí misma, sino que su interpretación podrá depender de algo que está dado antes o después de ella y con lo que se relaciona contextualmente. Dichas relaciones transoracionales contribuyen a asegurar la continuidad del texto y a preservar su unidad de sentido.

Calsamiglia y Tusón (1999:230), también con una orientación semántica, señalan que la cohesión “se da en el orden interior del texto y funciona como un conjunto de enlaces intratextuales para establecer las relaciones semánticas que precisa un texto para constituirse como unidad de significación”.

Estas autoras, al destacar la importancia de la cohesión para alcanzar la unidad de significación en un texto, están poniendo de relieve la estrecha relación entre coherencia y cohesión. En este sentido, se puede afirmar que la cohesión propiciará la coherencia y que, aunque la cohesión no constituye condición suficiente para que un texto se erija como tal, el uso de elementos cohesivos le da mayor legibilidad al texto, ya que éstos permiten que se establezcan relaciones de organización y sentido entre los elementos lingüísticos que lo componen.

La cohesión se hace patente a través de los llamados lazos o enlaces cohesivos. Dichos lazos son marcas lingüísticas que conectan los elementos en el texto en función de las propiedades que comparten.

Halliday y Hasan (1976) plantean la existencia de dos tipos de lazos cohesivos y, en consecuencia, de dos tipos de cohesión. Martínez (1994:35-72) hace una interesante síntesis, adaptada al español, de lo postulado por dichos autores.

- a. Cohesión lexical: consiste en conectar semánticamente expresiones léxicas relacionadas, bien sea por identidad, oposición, inclusión o continuidad, con el fin de referirse a una misma realidad, sin usar necesariamente las mismas palabras. Incluye dos procedimientos principales: la reiteración y la coocurrencia. La reiteración, a su vez, agrupa la sinonimia, la repetición, la superordenación y la generalización. Por su parte, la coocurrencia tiene que ver con la forma como las palabras se vinculan unas con otras, estableciendo redes de significado que le dan sentido al texto.
- b. Cohesión gramatical: consiste en aquellos recursos, generalmente de carácter gramatical, que posee una lengua para relacionar ciertas

unidades con otras que tienen un significado idéntico o parcialmente similar, sin tener que hacer uso de la repetición. Incluye la referencia, la sustitución y la elipsis. La referencia, a su vez, puede ser de dos tipos: exofórica, aquella que permite relacionar elementos textuales con el contexto situacional, y endofórica, cuando la relación se establece entre elementos lingüísticos presentes en un mismo texto (relaciones anafóricas y catafóricas).

De lo hasta aquí planteado se desprende que la función cohesiva principal es la de mantener presentes en la memoria de quien habla o de quien lee los referentes del discurso. Para mantener dichos referentes, se hace uso bien de procedimientos léxicos o bien de procedimientos gramaticales.

A. Los procedimientos léxicos

De acuerdo con lo señalado por Calsamiglia y Tusón (1999:230-236), la referencia fundamental del texto se construye a través de elementos léxicos, pues éstos introducen los temas y les dan continuidad en la secuencia discursiva. Hay dos procedimientos principales para mantener la referencia; entre todos ellos el mecanismo fundamental es la reiteración, que puede ser de distinto tipo:

1. repetición exacta de elementos (palabras, sintagmas y oraciones)
2. la sustitución por sinónimos o cuasi sinónimos (palabras, sintagmas y oraciones)
3. la sustitución por antónimos
4. la sustitución por hipónimos o hiperónimos
5. la sustitución por metáfora o metonimia
6. la sustitución por calificaciones valorativas
7. la sustitución por proformas léxicas (empleo de genéricos o palabras generales)

El otro mecanismo para mantener la referencia léxica, ese que Halliday denominó *coocurrencia*, es el que se basa en las relaciones por campos semánticos que se establecen entre los lexemas presentes en un texto. En ese caso, se mantiene un universo de referencia con la aparición de conjuntos de elementos relacionados entre sí por: a) el sistema de la lengua y b) el mundo de referencia (conocimiento previo y esquemas mentales de los hablantes). La coocurrencia, pues, se refiere al proceso de asociación mediante el cual el productor de un texto utiliza términos que están relacionados unos con otros

por pertenecer al mismo campo semántico (generalmente coocurren), forman parte del mismo marco o esquema, son términos complementarios que pueden relacionarse por contraste, por coordinación o por asociación funcional.

B. Los procedimientos gramaticales

También se puede mantener el tema y los referentes de un texto a partir de procedimientos gramaticales: referencia déictica (intratextual y extratextual) y referencia fórica (anáfora y catáfora).

La referencia déictica es aquella según la cual los elementos lingüísticos adquieren su significado pleno en la situación comunicativa; su función es conectar el texto con la situación enunciativa. Este tipo de referencia puede establecerse con adverbios (modales, temporales, locativos); con verbos (tiempo y persona) y con pronombres (personales, posesivos, indefinidos y demostrativos).

Las relaciones endofóricas o textuales se pueden corresponder bien con la anáfora o bien con la catáfora, es decir, con los diferentes fenómenos de recuperación de un segmento por medio de otro en un mismo conjunto textual. De esta manera, la referencia podrá ser anafórica o catafórica, según la orientación esté dirigida a lo ya dicho en el espacio /tiempo anterior (anáfora), o a lo dicho en el espacio /tiempo posterior (catáfora). Este tipo de relaciones se establece a partir de los pronombres personales, las marcas verbales de persona, los pronombres relativos, los indefinidos y los cuantificadores (referidos siempre a la tercera persona).

Villaça Koch (1990: 29 -70) establece también dos tipos de cohesión:

- a. Cohesión referencial o remisiva: aquella por la cual un componente de la superficie del texto hace referencia a otro u otros elementos del universo textual. Al primer elemento se le llama elemento referencial y, al segundo, referente. Son ejemplos de este tipo de cohesión: la anáfora, la catáfora, la elipsis, la sustitución, etc.
- b. Cohesión secuencial: consiste en los procedimientos lingüísticos por medio de los cuales se establecen diversos tipos de relaciones entre los segmentos de un texto, en la medida en que dicho texto se desarrolla. Son ejemplos de este tipo de cohesión: la paráfrasis, la recurrencia de términos y estructuras, el encadenamiento de secuencias a través de conectores de discurso, los mecanismos de progresión temática, etc.

Como ya he señalado, la coherencia y la cohesión son las relaciones fundamentales para la configuración de un texto y, por tanto, determinan su producción y comprensión. Ambas relaciones se establecen en el texto mismo

y aseguran su textura y progreso temático. Pero, al mismo tiempo, estas relaciones dependen de la competencia textual de los interlocutores, quienes, tomando como base los mecanismos y las reglas de organización textual que han interiorizado, producen y comprenden las emisiones lingüísticas confiéndoles sentido y continuidad. En fin, la coherencia y la cohesión están sin duda en el texto, pero son los hablantes quienes las propician o las desentrañan. Será tarea del investigador y del analista del discurso determinar, mostrar y explicar dichas relaciones.

1.2. DEL ANÁLISIS LINGÜÍSTICO DEL TEXTO AL ESTUDIO DEL RELATO LITERARIO

1.2.1. El estudio del texto literario

La lingüística como disciplina moderna ha contribuido de manera decisiva al conocimiento del texto literario. Las principales corrientes o desarrollos lingüísticos (estructuralismo, generativismo, semiótica, análisis del texto y del discurso, y pragmática) se han ocupado, por una parte, de la relación entre las estructuras literarias y las estructuras lingüísticas; y, por la otra, de las peculiaridades de la lengua usada en la comunicación literaria y el discutido carácter constitutivo de lo “literario”. Ambos temas fueron amplia y recurrentemente debatidos durante todo el siglo XX y, en consecuencia, se postularon diversas teorías para explicar dichos planteamientos. Por otra parte, el desarrollo del trabajo interdisciplinario en el área de las ciencias sociales trajo como consecuencia una visión integral de lo literario dentro del amplio conjunto de las manifestaciones sensibles del hombre.

En ese sentido, Pavel (1999) hace el siguiente recuento sobre los temas de la “lengua literaria” y el estudio de la narración como hecho literario, así como de las diferentes escuelas que los han abordado:

[la investigación literaria] se ha desarrollado en relación a diversos factores: el abandono gradual del impresionismo en el estudio de la literatura en beneficio de métodos más objetivos, la aparición de la lingüística moderna y la tendencia imperante de interdisciplinaridad entre las ciencias sociales que fomenta una situación de ósmosis metodológica [...] corrientes tan dispares como el Formalismo ruso, la Nueva Crítica americana y la Escuela de Chicago trataron de imponer una mayor objetividad en el análisis literario. Y fue la lingüística estructural la que proporcionaría una metodología unificada a esta tendencia. Bajo su influencia se constituyó la poética moderna, cuyos principales objetivos fueron las leyes generales de la literatura, la estructura y la forma, en detrimento de la obra individual, la historia y el contenido. La semiótica, estudio general de los signos, y la gramática del texto, estudio general de las obras

escritas, tuvieron importancia crucial a la hora de ayudar a los especialistas en literatura a situar sus objetos de estudio dentro de un ámbito mucho más amplio. Poco a poco se fue comprendiendo que muchos de los recursos que en principio se habían atribuido a una obra concreta o al genio de un autor podían explicarse por medio de patrones estructurales. Y lo mismo ocurrió en relación con los contenidos que durante mucho tiempo fueron considerados puramente literarios cuando de hecho poseen una naturaleza más general [...] El desarrollo de las ciencias sociales modernas facilitó mucho la labor, por un lado debido al interés de compartir metodologías, y, por otro, gracias a la percepción de que muchos de los problemas que surgían de una disciplina no podían resolverse sin tener en cuenta las demás. [Estas corrientes] aportan en un período relativamente corto de tiempo una gran variedad de hipótesis y modelos (Pavel 1999:109-110).

La cita anterior da cuenta de la importancia, la complejidad y la variedad de enfoques en el estudio del texto literario concebido desde un punto de vista multidisciplinar, así como del establecimiento de las numerosas y pertinentes relaciones de la literatura con otras formas de comunicación.

1.2.2. El texto, el discurso, la comunicación literaria y sus instancias

El texto literario conforma una materia lingüístico-estética autónoma, tanto en su estructura como en su significado. Precisamente, en razón del carácter de signo estético que posee este tipo de texto, su forma y su fondo constituyen una unidad indisoluble de la que surge el sentido como una elaboración creativa, re-construida a partir de la interacción que se establece entre el creador y el lector a través de la mediación del texto.

La comunicación literaria se caracteriza, asimismo, por no centrarse primordialmente en la trasmisión de contenido o en lograr un propósito material determinado que cambie un estado de cosas. Su búsqueda se centra, por una parte, en la expresión de emociones del autor y en el ejercicio de la imaginación y la subjetividad; por la otra, procura la movilización sensible del destinatario o un cambio en su percepción de la realidad, bien sea a través del contenido, de la forma o de la sonoridad del texto (Chumaceiro, 2010:112).

Por otra parte, el texto literario va unido necesariamente a la intención comunicativa de su creador y dirigido a un destinatario potencial. En otras palabras, se emite “para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente” (Eco1981:76-77).

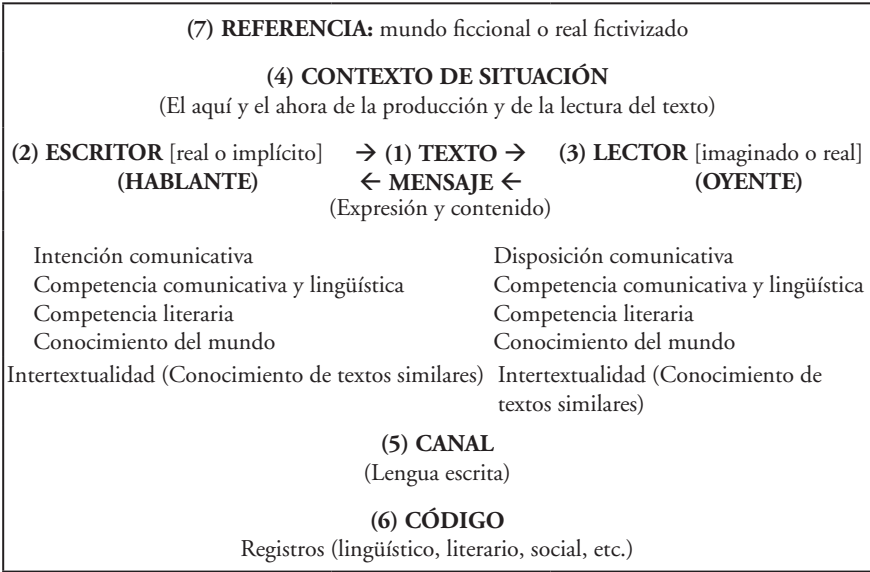
Es conveniente, también, revisar la importancia y las particularidades del contexto en el discurso literario. Pues en este caso su complejidad se acrecienta ya que la interacción literaria no es, normalmente, simultánea como en la comunicación oral, y, además, hay que añadir un conjunto de procesos

cognitivos relacionados con la subjetividad de los interlocutores y con su apreciación de la literatura. Sobre estos cambios en la consideración de los contextos literarios, van Dijk (2012: 18) hace la siguiente consideración:

En el estudio de la literatura y el arte, en varios momentos históricos, los alumnos debían estudiar las obras de arte y sus estructuras «por sí solas», ignorando el contexto social y las condiciones psicológicas del autor. Con el tiempo, esta posición «aislacionista» o «autónoma» (l'art pour l'art, formalismo, nuevo criticismo, lectura detallada [close reading], etcétera, Bell-Villada, 1996; Gibbons, 1979; Erlich, 1965) fue rechazada a favor de un enfoque más «contextual» que explica muchas propiedades de las obras de arte en términos de «circunstancias» psicológicas, sociales, culturales o históricas. Esto no significa que debemos ser menos precisos y sistemáticos en la descripción de las estructuras de un poema o una novela, sino que nuestra comprensión es seguramente más completa cuando podemos describir y también explicar muchas más propiedades de los textos literarios en función de sus varios contextos. La contextualización es una parte fundamental de nuestra comprensión de la conducta humana, en general, y de la literatura, otros textos y el habla, en particular.

En el esquema que sigue presento el conjunto de instancias o componentes (lingüísticos, literarios y contextuales) que caracterizan la comunicación literaria.²

COMPONENTES DE LA COMUNICACIÓN LITERARIA



2 Tomado parcialmente Chumaceiro de (2007:173-199).

El cuadro anterior está basado en las seis funciones de la comunicación de Jakobson (1960). En él se muestran no solamente los componentes que constituyen la interacción literaria sino también las complejas relaciones que tienen lugar entre dichas instancias; a saber: un *texto*, con expresión y contenido en cuya [re]creación intervienen un *autor* o *escritor* (a través del narrador o de la voz poética) y un *lector*. Estos participantes son poseedores de una variedad de competencias y, durante la re-creación del texto, coinciden de manera puntual en un *contexto* de situación específico que se actualiza en el momento de la lectura. El *texto*, a su vez, hace *referencia* al mundo real (siempre fictivizado) o al ficcional. Asimismo, la interacción literaria se materializa por medio de un conjunto de *códigos* (lingüístico, literario, social, etc.) que solo podrán ser desentrañados por aquellos receptores que posean las necesarias *competencias* (comunicativa, lingüística, literaria, etc.) y los *conocimientos* enciclopédicos y experienciales (de otras situaciones similares, de la lectura de otros textos) que faciliten la comprensión del mensaje y el alcance de su(s) sentido(s).

Como ya he señalado, un escritor, al producir un texto, organiza una materia textual con base en un conjunto de competencias y conocimientos, que incluye el manejo de los códigos lingüístico, estético, ideológico, etc. y las referencias contextuales; sin embargo, si espera ser entendido cabalmente, deberá procurar que esas competencias y conocimientos sean compartidos, por lo menos en parte, por su destinatario. En tal sentido, el escritor ha de imaginar y apuntar a un lector capaz de desentrañar su mensaje. Igualmente, el lector, al enfrentarse al texto, tendrá que descubrir esas marcas u orientaciones dejadas por el autor. Tanto la escritura como la lectura presuponen, también, en sus actores (escritor / lector) el conocimiento de otros textos similares. A partir de tal acervo, los participantes reconocen los géneros literarios, los temas, los tipos de manifestaciones de la textualidad (narración, descripción, argumentación, etc.), los estilos y las estrategias retóricas.

1.2.3. La pragmática como teoría de la comunicación literaria

Desde un punto de vista muy amplio, la pragmática se define como una teoría de la comunicación verbal que estudia el texto en su relación con todas las instancias del evento comunicativo del cual es producto, y lo relaciona con los contextos que lo determinan.

La pragmática de la literatura, por su parte, se focaliza en el estudio de la interacción particular y compleja que se materializa en el acto de la comunicación literaria, es decir, aquel que tiene lugar entre un autor, un texto y un

lector. Desde este enfoque, la lengua literaria no se considera una estructura verbal diferenciada por sus aspectos propiamente lingüísticos sino un tipo de comunicación social de especial naturaleza. Este planteamiento se distancia de la visión inmanentista sustentada por Jakobson y otros estructuralistas que consideran que en un texto literario lo determinante es el lenguaje mismo.

En un sentido más estricto, algunos autores consideran la pragmática de la literatura como una teoría de la acción literaria entendida, en este caso, como el estudio de las secuencias de actos de habla que se hacen patentes en un discurso y, en consecuencia, de la fuerza ilocutiva y el efecto perlocutivo³ que caracterizan a dichos actos. En relación con este desarrollo de la pragmática, hay que destacar la determinante influencia de los filósofos del lenguaje, entre ellos Morris, Austin, Searle y Grice.

La pragmática filosófica ha influido de manera específica [en la literaria], a través de la noción de *acto de habla* (acto comunicativo) y, en definitiva, en la consideración de la lengua y de la literatura como una forma de acción social (interacción). Esto, en más de un sentido: no solo porque los actos de habla lingüísticos o literarios permiten poner en contacto a sus usuarios, sino sobre todo, porque “provocan” en el receptor algún tipo de respuesta (verbal o de comportamiento). Es lo que convencionalmente se denomina “efecto perlocutivo” de un acto de habla. [...] los trabajos de la pragmática literaria terminarán centrándose en la definición del acto de habla propio de la literatura, su contexto, su fuerza ilocutiva y el efecto perlocutivo y, específicamente, en dos elementos básicos del circuito comunicativo, emisor y receptor, tratando de determinar las peculiaridades de estos roles (Garrido 2001:151).

Tanto en la perspectiva ampliada de la pragmática literaria como en la restringida, se trata de un campo interdisciplinario en el que convergen, entre otras, áreas de trabajo e investigación como la pragmática lingüística y la teoría de la literatura; y a partir de ellas, un conjunto de disciplinas afines: la estilística, la semántica textual, la narratología, la semiótica literaria, la teoría de la comunicación, la teoría de la recepción, etc. La pragmática aplicada al estudio de la literatura se sitúa en un horizonte heredero de la poética, pues se concibe como una teoría de los aspectos sistemáticos de la obra literaria.

En todo caso, independientemente de la postura asumida, la pragmática aplicada a la literatura concibe el texto como el producto de un intercambio sensible previsto por el creador y que se activa en el momento mismo de la lectura, así lo plantea Luján (2005:14):

3 Para la teoría pragmática, el acto de habla consta de tres niveles fundamentales:

Acto locutivo: Es una emisión verbal que consiste en decir algo.

Acto ilocutivo: Es la intención del hablante, su finalidad al decir algo. Está ligado al propósito del emisor.

Acto perlocutivo: El efecto o consecuencia que producen un acto ilocutivo en el destinatario.

...el texto es el producto, no de la actividad aislada del autor, por un lado, y de la simétrica actividad aislada del lector por otro, sino que es el medio o el lugar en que quedan plasmados e inscritos los procesos de negociación que, sobre el sentido de su comunicación, llevan a cabo los interlocutores; interlocutores que no pueden entenderse más que a través de las decisiones interpretativas que proyectan uno y otro, y que suponen uno del otro, y de las que surge el texto como un medio flexible y no como un producto cerrado.

El texto se concibe entonces como espacio virtual de interacción. Todo ejercicio de lectura es siempre un esfuerzo de interpretación textual, es decir, un acto subjetivo y creativo; ello en razón de que los materiales presentes en el texto, plasmados originalmente por su autor, se re-crean a partir de la subjetividad de cada lector para producir sentido(s) y para procurar, también, la búsqueda de la experiencia estética o sensible que el escritor quiso transmitir. Sin este esfuerzo de interpretación, el texto puede resultar incomprensible o no alcanzar efecto perlocutivo alguno, es decir, no dar lugar a la movilización de su destinatario (cf. Chumaceiro 2010:110).

Como ya he señalado, la pragmática de la literatura se ha interesado especialmente por caracterizar el acto de habla literario y, en este sentido, por establecer cuáles son las propiedades comunes, presentes de manera sistemática en todo texto de este tipo, que permitan diferenciarlo y caracterizarlo frente a textos no literarios. Es decir, determinar qué es lo que hace que un texto sea considerado como literatura.

Escandell (1999:201), al discurrir sobre la especificidad de lo literario, nos presenta el siguiente panorama:

A partir de la idea de Jakobson de que en el lenguaje poético el elemento de la comunicación que predomina es el mensaje mismo, se ha desarrollado toda una corriente de estudios inmanentistas, que han tratado de buscar la especificidad de la literatura en las propiedades formales del lenguaje con el que está construida. Pese a su innegable interés, esta perspectiva resulta insuficiente, ya que es difícil encontrar propiedades formales o fenómenos lingüísticos comunes a todo tipo de obras literarias: no hay palabras, ni construcciones, ni tipos de estructuración particular que puedan considerarse exclusivos del lenguaje literario y que sirvan para caracterizar inequívocamente la literatura frente a lo demás. Dicho de otro modo, ningún rasgo lingüístico aislado puede convertirse en una condición necesaria o suficiente para determinar de manera automática la literariedad de un texto.

Eagleton (1988:22), quien también indaga sobre el problema de la definición de la literatura y de su caracterización, considera que, más que rasgos propiamente literarios o inmanentes, debería hablarse de un tipo de comunicación específica que en cada época es valorada de manera “positiva” por el grupo social en el cual se produce y se difunde:

...resulta iluminadora la sugerencia de que literatura es una forma de escribir altamente estimada, pero encierra una consecuencia un tanto devastadora: significa que podemos abandonar de una vez por todas la ilusión de que la categoría “literatura” es “objetiva” en el sentido de que es algo inmutable dado para toda la eternidad. [...] No existe literatura tomada como un conjunto de obras de valor asegurado e inalterable, caracterizado por ciertas propiedades intrínsecas y compartidas...

Como se evidencia en la cita anterior, a juicio de este autor, “no hay ni obras ni tradiciones literarias, valederas por sí mismas, independientemente de lo que sobre ellas se haya dicho o se vaya a decir”. En otras palabras, leer equivale a recontextualizar el texto, “las sociedades “reescriben”, así sea inconscientemente, todas las obras literarias que leen. Más aún, leer equivale siempre a reescribir” (Eagleton 1988:24).

A los fines de este estudio y en concordancia con los autores citados, considero que lo literario de un texto estará principalmente determinado por las características del acto de habla en que tal texto se realiza. Se trata, entonces, de un tipo de evento de particular naturaleza, cuyo estudio requiere ir más allá de las concepciones tradicionales del lenguaje y de la literatura, enfocando la comunicación en su riqueza y complejidad. Dentro de esta concepción, el texto literario se articula a partir de una triple dimensión:

1. *La interacción textual* compleja que lo sustenta: ella incluye las diversas relaciones que se establecen en la particular conexión autor-texto-lector que se actualizan en el momento de la lectura y de su contextualización. Esta dimensión se sustenta en los participantes y en los variados contextos que el texto convoca.

2. *La materialidad lingüística*: consiste en un conjunto de estructuras y de palabras linealmente organizadas que deben ser globalmente asociadas (sonido y sentido). Esta dimensión supone aquello que el texto es (materialidad) y comunica (significado).

3. *La representación y el sentido*: corresponden al mundo real o ficcional que se busca recrear y desentrañar a través de diversos recursos lingüísticos, retóricos y estéticos. Dichos recursos serán interpretados en función de la subjetividad del lector y de los contextos culturales y literarios en que éste se desenvuelve. Esta dimensión corresponde a aquello que el texto comunica más allá de su significado lingüístico.

En razón de esta triple articulación, el estudio pragmático del texto literario ha de tomar en cuenta la intrincada red de relaciones lingüístico-semánticas, literarias, comunicativas, sociales y culturales que se evidencian en

el texto mismo, pero también los procesos de su creación, por parte del autor y de su re-creación por parte del lector (cf. Chumaceiro: 2007, 2010, 2023, 2024). En conclusión, la pragmática de la literatura debería dar respuesta, entre otras, a las siguientes interrogantes: i) ¿es la comunicación literaria un evento de similar naturaleza a la comunicación no literaria?; ii) ¿habrá una determinación supratextual que preexista a los productos literarios y los prefigure?; iii) ¿en cuáles aspectos se sustenta el carácter literario de un texto?; iv) ¿a qué tipo de acto de habla corresponde el texto literario?; y v) ¿qué tipo de acción se lleva a cabo en la producción de estos textos?

Los estudiosos de la pragmática de la literatura, al tratar de dar respuesta a las anteriores preguntas, se han planteado los siguientes aspectos fundamentales:

A. El texto literario como acto de habla

Para los precursores de la pragmática (Austin y Searle), la literatura es un discurso “descolorido”, “parásito”, sin marcas ilocucionarias específicas. Su particularidad radica en el tipo de referencia que establece, pues los textos literarios constituyen un conjunto de expresiones que no tienen verdaderos referentes en la realidad (Pozuelo 1992:87).

Hay usos “parásitos” del lenguaje que no son “en serio”, o no constituyen su “uso normal pleno”. Pueden estar suspendidas las condiciones normales de referencia, o puede estar ausente cualquier intento de llevar a cabo un acto perlocucionario típico, o todo intento de lograr que mi interlocutor haga algo (Austin 1982:148).

Lo planteado por Austin en la cita anterior nos presenta la lengua literaria como distinta o desviada de los usos ordinarios de la comunicación verbal. Tal afirmación nos sugiere la existencia de códigos lingüísticos diferenciados en cada caso, así como funciones y condiciones también divergentes. Sin embargo, este planteamiento, tal como veremos en adelante, contraviene lo establecido por la pragmática de la comunicación literaria en años posteriores.

Ohmann (1987:28) considera que la literatura es un discurso abstraído, separado de sus circunstancias. Por lo tanto, este tipo de evento comunicativo solamente constituye pseudo actos de habla, imitaciones de actos ilocutivos. En el discurso literario, el escritor realiza un acto ilocutivo especial mediante el cual finge relatar un discurso; por su parte, el lector acepta dicho fingimiento. De esta manera, la fuerza ilocutiva que se produce es mimética o imitativa del habla real.

Teun van Dijk, en sus primeros estudios sobre el texto literario (1987:182-184), considera que en los actos de habla propios de la comunicación literaria,

a diferencia de la comunicación no literaria, no hay el propósito de hacer cambiar de opinión al oyente, es decir, de hacerlo modificar, de alguna manera, su campo de conocimientos, ni tampoco de producir un (inter)cambio de las relaciones sociales de los interlocutores. En fin, que la comunicación literaria es no utilitaria, no impone ninguna obligación y no conduce necesariamente al lector a una forma de acción social como sí lo hacen otros textos. La función social del texto literario se basa en el hecho de que el oyente puede “sentir cierto placer o deleite” o esperar, por lo menos, que así sea. Esto quiere decir que el oyente podrá, si así lo desea, cambiar su actitud con respecto al texto y al contexto en sí mismos y no con respecto hacia algún objeto o acontecimiento externo. En conclusión, van Dijk sostiene que el texto literario constituye un tipo de acto ilocutivo característico, de base social y con carácter institucionalizado, al que denomina “impresivo o ritual”. Este tipo de acto busca únicamente cambiar las actitudes valorativas del oyente en relación con el texto mismo.

Desde una perspectiva funcional, nuestra literatura sigue perteneciendo a la clase en la que también incluimos nuestros chistes, bromas, chistes verdes o canciones. Las diferencias con estos tipos de comunicación, pues no son tanto pragmáticas cuanto sociales: la literatura ha sido, como ya se ha sugerido, institucionalizada; se publica, los autores gozan de un status específico, es reseñada en artículos y revistas especializadas, tiene un lugar en los libros de textos, es discutida, analizada, etc. (van Dijk 1987:183).

Como se desprende de la cita anterior, para van Dijk la función de la literatura no será solamente estética, en términos del señalado cambio de actitud, sino sobre todo de naturaleza cultural. Asimismo, este autor fundamenta dicha función estética en efectos comunicativos y en sistemas institucionalizados de normas y valores que son social, cultural e históricamente variables. Serán estos procesos culturales los “que determinan si un texto es aceptado o no en el canon literario de un determinado período y de una determinada clase cultural” (1987:185).

Dolezel (1997:90) propone que los textos literarios constituyen actos de habla con una particular fuerza ilocutiva implícita que él llama de autenticación. Dicha fuerza permite que “un estado de cosas posibles y no realizado se convierta en un existente ficcional al ser autenticado por un acto de habla literario oportunamente emitido”. Estos actos de habla se basan en una fórmula performativa explícita: *sea que...*, por medio de la cual se logra que los hechos de la ficción existan como posibles, al ser textualmente autenticados.

Queda claro, a partir de lo que hasta aquí se ha comentado, que un texto literario constituye un acto de habla de naturaleza particular, distinto

a los actos de habla de la comunicación no literaria. Los participantes en este tipo de comunicación saben de antemano que no pueden esperar que se cumplan en ella los principios que regulan la comunicación ordinaria. Este tipo de actos se caracterizan entonces por poseer una fuerza ilocutiva simulada o fictiva, y por tener un efecto perlocutivo que busca mover al oyente o lector en su sensibilidad y llevarlo a acoger o no aquello que el texto le plantea.

B. Aspectos de naturaleza pragmática que se manifiestan en el acto de habla literario

1. La interacción que tiene lugar en la comunicación literaria es de naturaleza particular. Se trata de una comunicación diferida en el tiempo y desplazada en el espacio. Es el lector quien la reactiva y la ubica en su aquí y en su ahora, es él quien crea la situación de lectura. Sin embargo, a este lector no le será permitido alterar el texto, pues su papel se circunscribe simplemente a valorarlo.

Lázaro Carreter (1987:168-169) explica ampliamente la interacción que se establece a partir de un texto literario:

...nos encontramos en la posibilidad de definir la literatura [...] como un conjunto de mensajes de carácter no inmediatamente práctico; cada uno de estos mensajes lo cifra el emisor o autor con destino a un receptor universal, constituido por todos los lectores potenciales que, en cualquier época o lugar, acudirán voluntariamente o fortuitamente a acogerlo. Ese mensaje conlleva su propia situación; lo cual implica que para adquirir sentido, debe instalarse en la peculiarísima de cada lector, constituyendo una situación de lectura apropiada. [...] El lector es quien corre con la iniciativa de crear la situación de lectura. Y es en esa circunstancia de lugar, tiempo, cultura, temple anímico, etc., donde se actualiza la obra literaria, creada como mera propuesta del autor. Es allí, por tanto, donde esa obra adquiere, si lo adquiere su valor estético. Y es lo que explica los distintos aprecio que los diversos lectores, oyentes o espectadores hacen de una misma obra, atribuyéndole algunos valores que otros le niegan; y aun coincidiendo en la atribución de valores, interpretándola de modo tan distinto que no parecen referirse al mismo texto.

Tal como señala Lázaro Carreter, un texto literario solamente se completa como acto de habla cuando es actualizado y decodificado por el lector. Por esta razón, una lectura literaria siempre corresponde a un acto de discurso. El soporte material de dicho acto es un texto que no puede ser alterado, que constituye un universo semántico cerrado en sí mismo que ha de incluir su propio contexto. En consecuencia, el lector no podrá separar el texto del discurso que se reactiva con su lectura.

2. Todo acto de habla literario debe estar precedido por un pacto de fic-tivización que el lector debe establecer como un compromiso antes de iniciar la lectura. Así, tendrá que aceptar como posibles situaciones y hechos que no lo son en el mundo no literario. Este pacto de fic-tivización es pragmático porque funciona como un presupuesto y una expectativa por parte del lector y hace posible, precisamente, que dicho lector pueda superar las imprecisiones, las contradicciones y los vacíos de significado que, por lo común, este tipo de texto plantea y aceptarlos como posibles en el plano de lo literario.

Schmidt (1987:203) elabora una teoría sobre la naturaleza de la ficción literaria y establece que una de las características de este tipo de comunicación es lo que él llama “Regla F” o de fic-tivización que consiste en que “para todos los participantes en la comunicación estética rige la instrucción de actuar tendente a obtener de ellos que de entrada no juzguen los objetos de la comunicación como interpretables referencialmente”, o sea, de acuerdo a criterios de verdad del tipo verdadero / falso. La aceptación indispensable de esta regla implica, según este autor, que los papeles en la comunicación literaria se vuelven fictivos o fic-tivizados. De esta manera, el creador “fic-tiviza su papel mediante una separación consciente de las instancias persona real y papel adoptado”. Y el lector, por su parte, “debe reconocer esta fic-tivización del papel del productor para que la comunicación se lleve a cabo con éxito”.

La regla F debe ser observada por todos los participantes en la comunicación estética si quieren tomar parte de manera adecuada en la comunicación estética. Hay que admitir que normalmente todos los participantes han aprendido esta regla en el proceso de su socialización y que la observan conscientemente (Schmidt 1987:204).

Si bien la obra literaria tiene como objetivo proponer espacios de ficción dentro de la creación estética, ello no significa que no nos pueda mostrar la visión de la cotidianidad que posee el autor, la representación de su vida diaria. Como todo discurso, el literario, plantea una re-formulación de la realidad que le ha servido como referente.

3. La complejidad de relaciones semánticas y pragmáticas que se establecen en el texto literario trae como consecuencia que sea abierto o polisémico; es decir, susceptible de múltiples interpretaciones. Esta característica lo hace, en algunos casos, irreducible a una total comprensión, de tal manera que, con mucha frecuencia, su interpretación podrá variar ampliamente de un lector a otro y de un momento histórico a otro.

4. Para la comprensión del texto, el lector debe hacer uso, necesariamente, de su conocimiento del mundo y de su propia experiencia de vida. Del

establecimiento de este tipo de relaciones extratextuales dependerá, muchas veces, el sentido de un texto. Como se sabe, el sentido textual no está dado sino que se construye a partir de sus contenidos semánticos explícitos e implícitos; de las implicaturas y presupuestos que ha de develar el lector. Sin este esfuerzo de interpretación, el texto puede resultar incomprensible.

5. Al no existir, como ya he señalado, un contexto compartido por el emisor y el receptor, el texto debe comportar su propio contexto y crear una situación secundaria, la de la lectura, que será distinta para cada lector. De esta contextualización virtual pueden surgir también distintas interpretaciones. Del mismo modo, todo texto literario, por el hecho de ser cerrado, tanto en su forma como en su contenido semántico, da lugar a su propio campo de referencia interno. En palabras de Harshaw (1997:130-136), “una obra literaria construye su propia realidad al tiempo que la describe simultáneamente, aun cuando algunos de sus significados pueden, al mismo tiempo, estar relacionados con campos de referencia externos que existen de manera independiente”.

En conclusión, las claves para la interpretación del texto literario han de encontrarse en la intrincada red de relaciones pragmáticas, lingüísticas y culturales que se activan en la complejidad de este tipo de acto de habla. Dicho acto debe cumplir las siguientes condiciones:

- a) Materializarse en la escritura y, a través de ella, servir de medio a una búsqueda estilística y /o a una intención retórica.
- b) Estar respaldado por la tradición estética de una época y de un grupo social amplio. El que un texto con ciertas propiedades *funcione* o no como literario depende de convenciones culturales, sociales, históricas y hasta de mercado, que pueden variar a través del tiempo y de las sociedades que los acogen.
- c) Ser el producto de una peculiar interacción comunicativa, que se caracterizará por estar liberada de la búsqueda de una función utilitaria. De dicha interacción se derivan las siguientes características:
 - i. Poseer naturaleza fictiva; ello se fundamenta en ese pacto que lleva al lector a aceptar como posible en el mundo de lo literario lo que el texto le plantea, aun cuando esos hechos contradigan lo que es posible en el mundo real.
 - ii. Proponer potencialmente una multiplicidad de sentidos. En otras palabras, ser abierto o polifuncional.
 - iii. Poderse relacionar con más de un contexto: policontextualidad.

1.2.4. La narrativa literaria como texto

Un texto de narrativo es obviamente un hecho de lenguaje, un evento lingüístico en el que el código de la lengua común se transforma en función de nuevos valores y significados. Todo texto de este tipo puede ser explicado como cualquier otra manifestación lingüística, es decir, como materia verbal que produce sentido y permite comunicarlo. No obstante, hay que añadir, además, que el texto literario es lenguaje que se libera de su función utilitaria y, por ello, trasciende su cotidiana tarea de comunicar.

La literatura es lenguaje liberado de su responsabilidad suprema de información. [...] La responsabilidad suprema de la literatura, su razón de ser ontológica, se encuentra fuera de su utilidad inmediata, y/o de su verificabilidad (Steiner 1972:58).

El texto literario, además de las características señaladas en el apartado anterior, reúne dos condiciones fundamentales: por una parte, el hecho de materializarse en la escritura y, por otra, la de tener una finalidad estilístico-retórica. Estilística, ya que está orientado hacia una búsqueda estética por parte de quien escribe y hacia una reactivación de este placer por parte de quien lee. Retórica, puesto que obedece a un impulso, muchas veces inconsciente, de actuar sobre el lector, de dirigir su atención y despertar su sensibilidad. Es así como, por un lado, sirve de medio expresivo para quien escribe, pues a través del texto el creador puede volcar su capacidad de imaginar y construir mundos ficticios; y, por otro, sirve para provocar emociones y vivencias sensibles en quien lee.

Desde una perspectiva amplia, para Genette (1972), la narración es el hecho de narrar en sí mismo, es decir, es el acto o enunciación narrativa que produce el relato.

En la teoría literaria tradicional se habla de narración cuando un sujeto intencionalmente verbaliza una secuencia de acontecimientos que se organizan alrededor de un cambio o transformación. Dicho cambio, normalmente, es provocado por un conflicto o ruptura.

En español, se utiliza el término *narración* para denominar la modalidad discursiva encargada de la caracterización de acciones, sucesos o acontecimientos reales o imaginarios ubicándolos en el eje temporal (Cfr. Alcaraz Varó y Martínez Linares, 2004:433)

Aunque la narración es una forma de expresión de la textualidad, un texto narrativo no es necesariamente un texto literario. Desde el punto de vista lingüístico y en un sentido muy amplio, narrar no es otra cosa que un modo particular de organizar los enunciados (orales o escritos) con base en un determinado tipo de relaciones.

En el campo de la literatura, la narración constituye la médula del relato. El término *relato* se emplea para designar un producto específico que Genette (1979: 193) define como “la representación de uno o más acontecimientos reales o ficticios por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito”. Al mismo tiempo, el autor resalta su carácter singular, artificial y problemático:

Si aceptamos, por convención, atenernos al campo de la expresión literaria definiríamos sin dificultad el relato como la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito. Esta definición positiva y corriente tiene el mérito de la evidencia y de la simplicidad, su principal inconveniente es, quizá, el encerrarse y, encerrados en la evidencia, el ocultar a nuestros ojos lo que precisamente en el ser mismo del relato constituye el problema y la dificultad, borrando [...] las condiciones de su existencia. [...] La evolución de la literatura y de la conciencia literaria desde hace medio siglo ha tenido, entre otras, felices consecuencias, la de atraer nuestra atención, por el contrario, sobre el aspecto singular, artificial y problemático del acto narrativo...

Cabe precisar que cuando hablo de relato, hago referencia, específicamente, al texto escrito que da cuenta de una historia mediante la intervención de un narrador. Esta historia es una construcción imaginaria, una ficción que implica la creación de mundos, más o menos cercanos a la realidad, con una finalidad estilístico-retórica y que, además, involucra a un creador y a un lector en un acto de habla particular en el que siempre participa un narrador.

Una vez definido, el relato se puede caracterizar tomando en cuenta sus principios fundamentales.

1. Consiste en dar cuenta, a través de un narrador, de los hechos vividos por uno o más personajes. En este sentido, Barthes (1979:29) señala que los “personajes constituyen un plano de descripción necesario, fuera del cual las “acciones” narradas dejan de ser inteligibles. [...] no existe en el mundo un solo relato sin “personajes”. Igualmente, este mismo autor destaca la importancia del narrador al afirmar que no puede haber relato sin narrador (1979:32).

2. Se manifiesta como un proceso de transformación en el que se pasa de un estado inicial a otro final. A propósito de este aspecto, Marchese y Forradellas (1986:280) subrayan la importancia de este hecho al señalar que “para que el relato exista, es necesario que haya un proceso de transformación que modifique las cualidades o situación del personaje, tal como se habían presentado en la secuencia inicial”.

3. Se concibe como el reportaje de una acción o conjunto de acciones que se suceden en el tiempo, se ubican en el espacio y que cumplen una trayectoria.

4. Todo relato recrea la realidad, mostrándola en su doble manifestación, la de lo real cotidiano y la de la ficción.

Todo es ficticio en el ámbito del relato: narrador, personajes acontecimientos... La realidad efectiva no es más que el material que el arte transforma en realidad de ficción. [...] La ficción constituye una forma de representación gracias a la cual el autor plasma en el texto mundos que, globalmente considerados, no tienen consistencia en la realidad objetiva, ya que su existencia es puramente intencional. Mundos que, por tanto, escapan a los criterios habituales de verdad /falsedad y responden a la lógica del como o del como sí; mundos en suma, a los que cabe exigir únicamente coherencia interna (Garrido Domínguez 1993:29-30).

5. El conjunto de los acontecimientos que describe un relato debe poder sintetizarse a través de una paráfrasis reductora o macroproposición que, obviamente, debe incluir todos sus aspectos fundamentales.

Todorov (1979:157), al estudiar el relato como obra literaria, establece que este tipo de texto integra dos aspectos constitutivos: una historia y un discurso.

Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes, que [...] se confunden con los de la vida real. Pero [...] es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer.

En la cita anterior se pone en evidencia una discrepancia terminológica entre la lingüística y los estudios literarios. El discurso refiere, en este caso, al proceso material de la enunciación. La historia, por su parte, se concibe como lo que se cuenta, es decir, aquello que, en el análisis lingüístico de textos, entenderíamos como el desarrollo del tema.

Finalmente, es importante destacar también que el relato se materializa a través de una peculiar estructura formal y de las particulares relaciones entre el escritor y el lector mediadas por el texto. Entre quien escribe y quien lee se establece, por mediación del relato y del narrador que lo presenta, una compleja conexión en la que se conjugan y complementan, para darle vida al texto, la imaginación y la sensibilidad estética y lingüística de los interlocutores del acto literario. A través del relato, el lector hace suya la experiencia del creador, la recrea y, a partir de ello, construye sus propios mundos imaginarios.

1.2.5. El discurso narrativo y los participantes en la interacción literaria

Como hasta aquí se ha apreciado, en el discurso narrativo, la interacción que tiene lugar es especialmente compleja, pues a partir del texto se produce

un doble desdoblamiento que, a juicio de Adam y Lorda (1999:158), se concreta en tres espacios conectados: una zona exterior del acto de narración que incluye los seres reales que escriben y leen el relato; un espacio intermedio que corresponde al proceso enunciativo en el cual se hallan los seres imaginados (autor y lector implicados en el discurso narrativo); y, finalmente, en el espacio más interior, que es producto de la escritura, tienen cabida los seres emanados de la ficción (el narrador o los narradores y los personajes).

En la enunciación narrativa escrita, este desdoblamiento tiene lugar entre el lector imaginario (ideal o modelizado) y el lector, ente del mundo real, aquel que lee el relato en un sillón o en la biblioteca. Del mismo modo, a través de los relatos, quien lee se hace una idea más o menos alejada de su productor. Dentro el texto mismo hay que añadir otro desdoblamiento: el narrador/narratorio implícito y los actores-personajes, instancias que pueden identificarse totalmente o no con los dos seres del mundo que intervienen en el acto de enunciación narrativa (autor y lector) (cf. Adam y Lorda 1999:158 -159).

Dentro de la interacción a que da lugar el texto de narrativa literaria, la voz del narrador, ese hablante imaginario, ocupa un lugar fundamental, pues sirve de intermediaria entre el mundo ficticio que el relato propone y el mundo de los interlocutores reales. Esa voz que cuenta la historia, que narra y describe, guía al lector en el descubrimiento y la reactivación de los valores, las acciones y las relaciones que están virtualmente contenidas en el texto.

Para que el discurso narrativo se concrete se precisa entonces, además de las instancias antes señaladas, de la colaboración decidida del lector real, en esa especie de pacto ficcional tácito que implica la decisión de compartir el mundo que el relato propone, así como la disposición de llenar los vacíos de sentido con su experiencia, imaginación y memoria literaria. Es el lector quien, mediante su lectura, ha de activar y completar la comunicación literaria. Sin embargo, más allá del simple acto de leer, es necesario que el lector se esfuerce por decodificar e interpretar el texto, por actualizar los valores estéticos, afectivos e ideológicos que en él están contenidos.

Al referirse al evento de la comunicación literaria, Barrera Linares (1995:29) hace ver que:

Toda obra literaria surge como el punto inicial de un evento comunicativo que sólo alcanzará su cierre cuando se dé la decodificación final por parte de un receptor. Y tal proceso depende de muchos aspectos, entre los que son primordiales el contexto, la filosofía estética imperante y la convergencia de los sistemas semánticos existentes entre el escritor y los lectores.

En este sentido, los participantes en la interacción real que se produce a partir de un texto de narrativa literaria deben compartir, aunque sea

parcialmente, conocimientos semánticos, referencias contextuales y valores estéticos mínimos, para que el ciclo comunicativo que se inicia con la elaboración del texto pueda culminar con su comprensión por parte del destinatario. Es importante señalar que esta comprensión en ningún momento pretende ser la decodificación exacta de lo planteado por el escritor; se trata, más bien, de una especie de empatía que el texto posibilita y que ubica a los dos participantes del proceso en un plano de afinidades y coincidencias, más allá de las diferencias que puedan separarlos. Además, entran en juego, obviamente, la subjetividad del lector, sus vivencias, los cambios en las referencias contextuales que el tiempo y el ambiente particular propicien, así como los criterios de valoración estética y temática del momento en que se lleva a cabo la lectura. De esta manera, la relación escritor-lector no es nunca una relación directa, sino mediada por el texto, y es solamente a través de él que puede establecerse esa empatía o sintonía que he mencionado.

1.2.6. La polisemia del texto literario

Todo texto literario puede, además, transmitir al lector significados virtuales o nuevos, como producto de la particular re-elaboración que dicho lector haga del material original. Cada quien en su experiencia de lectura actualiza de alguna manera la polisemia implícita en el discurso literario.

Eco (1981:76) sostiene que un texto siempre está incompleto y por eso será actualizado en cada lectura: “está plagado de espacios en blanco que hay rellenar, quien lo emitió preveía que los rellenarían y los dejó en blanco”. Sin embargo, estos espacios vacíos no siempre son llenados de manera previsible y es en este hecho donde radica la libertad del lector como re-hacedor de la realidad textual y el carácter virtualmente polisémico de todo texto.

Vargas (1989:91), al referirse a la imaginación del lector y al placer de la lectura, señala:

Una lectura real del texto literario dependerá en mucho del lector. El texto estimula el desarrollo de la imaginación del destinatario, ya que gracias a ésta, percibe elementos que le son comunicados, valores que de alguna manera le producen placer.

Esa misma imaginación es la que lleva al lector a encontrar en el texto no solamente esos significados que se le han querido comunicar, sino aquellos otros, subjetivos, producto de su propia elaboración; es en este sentido que puede hablarse del lector como participante verdaderamente activo en el acto de la comunicación literaria, es decir, como re-creador.

1.2.7. La competencia literaria

La producción y la comprensión de un texto literario están estrechamente ligadas al concepto de competencia, entendida, de manera muy general, como la capacidad para producir, comprender e interpretar textos. De tal manera, cuando un escritor organiza una materia textual, debe hacer uso de su competencia (conocimiento de los códigos: lingüístico, contextual, cultural, estético, ideológico, literario, etc.) y debe procurar también, si espera ser entendido, que esos conocimientos sean compartidos, total o parcialmente, por su destinatario. El creador del texto ha de imaginar y apuntar a un lector capaz de desentrañar su mensaje. Igualmente, el lector, al enfrentarse al texto, tendrá que descubrir esas marcas u orientaciones dejadas por el emisor y ello lo podrá hacer solamente a partir de su competencia literaria.

Esta competencia literaria, además de ser una capacidad, es también, como he dicho, un acervo de conocimientos que incluye, entre otros aspectos, el conocimiento de la lengua, la memoria semántica, el conjunto de reglas estéticas imperantes y el saber enciclopédico. Más allá de este bagaje lingüístico y cultural, en el caso de la obra literaria hay que tomar en cuenta los aportes no mensurables, la sensibilidad y subjetividad de cada lector.

A juicio de Lázaro Carreter (1987:169):

Hay tantas variedades de competencia literaria como lectores. Y es en ellos donde se promueve o queda inactivo el valor artístico... [ello] significa que no hay valor literario sin lector que lo aprecie como tal. Lo artístico es algo que está en el texto, o a la inversa, que el lector halla en aquel texto.

1.2.8. El análisis lingüístico del texto literario

Analizar lingüísticamente un texto literario es dar cuenta de cómo se organiza temática y estructuralmente, poner en evidencia sus construcciones lingüísticas y estrategias pragmáticas, descubrir aquello que comunica, abierta o veladamente, y cómo lo hace. Igualmente, al analizar un texto hay que establecer cuál es la relación entre dicho texto, la realidad a la cual refiere y el lector que lo recrea.

A juicio de van Dijk (1980:120), el texto literario debe ser abordado desde una perspectiva amplia que incluye lo lingüístico, lo pragmático y lo literario:

...debemos reiterar que al estudiar la estructura de textos literarios no debemos limitarnos al análisis gramatical de sus oraciones, sino que debemos también incluir secuencias de oraciones y macroestructuras. La coherencia local [cohesión] y global, así como las superestructuras son adecuadas en el análisis del

discurso. Aun si hay estructuras “específicas” de discursos literarios, que tienen que ser caracterizadas en términos de estas nociones.

Barrera Linares (1995:30) subraya la importancia de considerar las relaciones pragmáticas que surgen a partir del texto:

...el estudio de un texto literario debe implicar no sólo las características inmanentes, propias de su estructura específica, sino también las relaciones entre ésta, sus valores estéticos y las posibilidades de comunicación con un supuesto receptor a quien va dirigido.

Aproximarse a la literatura desde una perspectiva lingüística, es decir, estudiando sus propiedades de estructura y significado, puede no ser suficiente, ya que no nos permite captar la complejidad del texto literario, ni apreciar sus múltiples y variadas conexiones con las realidades que están más allá de los límites textuales. A juicio de Mayoral (1987:7), las nuevas líneas de investigación, al estudiar las propiedades lingüísticas del discurso literario, irán centrandó su atención “en todos los aspectos cognoscitivos, institucionales y sociales que rigen y determinan los procesos de producción de los textos literarios y de su recepción como tales”. De esta manera, “del intento de construir una teoría del texto en sí, se pasará al intento de construir una teoría del texto en íntima conexión con una teoría de los contextos de producción y de recepción”.

En consonancia con todo lo antes expuesto, a mi juicio, una visión desde la lingüística debe necesariamente enriquecerse con el apoyo de los planteamientos de los estudios literarios. La efectiva y conciliadora unión de estos dos enfoques llevará a una comprensión de la literatura en su doble naturaleza de acto lingüístico-comunicativo y de hecho estético y lúdico.

2. Planteamientos metodológicos para el análisis de textos de narrativa literaria

Toda lectura literaria es una indagación, una forma de análisis y un esfuerzo de interpretación. Al igual que el especialista, el lector atento se acerca al texto abordándolo en su doble naturaleza: lingüístico-semántica y discursiva-literaria. Desde esas dos perspectivas propongo un conjunto de planteamientos metodológicos y un modelo análisis que contemplan, entre otros aspectos, el dar respuesta a las interrogantes que siguen: ¿quién o quiénes hablan (interactúan) en el texto?, ¿a quién le hablan esa voz o esas voces?, ¿con cuáles personas del discurso se identifican? ¿qué dice, cómo lo expresa y qué comunica el texto?, ¿qué recursos lingüísticos y literarios se utilizan y le confieren singularidad, en cada caso, al discurso literario?, ¿cómo acto de habla qué efectos busca provocar el texto analizado en el lector? (Cfr: Chumaceiro 2010, 2023 y 2024).

2.1. EL MICRO Y EL MACRO NIVEL EN EL ANÁLISIS TEXTUAL

Las nociones para el análisis de textos de narrativa literaria que a continuación expongo están fundamentadas en los planteamientos teóricos y metodológicos desarrollados en los apartados anteriores. Se trata, por tanto, de una síntesis de los aspectos más relevantes sobre la estructura, la construcción de significado y la asignación del sentido en el texto.

En primer lugar es pertinente recordar que todo texto escrito puede describirse en dos planos:

Creemos que el texto escrito se puede describir en dos planos: uno que relaciona el texto a los participantes, y otro que tiene que ver con los procesos autónomos del texto. Siguiendo a Sinclair (1983) llamaremos al primer plano interactivo, al segundo autónomo. Bolívar (1994 a: 106-115).

a) El *plano interactivo o pragmático* que nos permite apreciar cómo se relacionan a través de un texto los interlocutores, cómo es la situación en que se produce dicho evento comunicativo, a quién se dirige y en cuáles circunstancias.

Como es bien sabido, los participantes en la interacción del texto escrito son el que escribe y el que lee (Bolívar, 1994b:1). El escritor produce el texto tomando como referencia un lector imaginario. El que lee busca desentrañar el sentido del texto con base en su competencia textual y en su conocimiento de la realidad a la que el texto hace referencia.

b) El *plano autónomo o semántico* que pone de manifiesto los procesos internos de formación del texto. Todo lo que el texto dice (y no dice), cómo se estructuran y conectan sus contenidos. Es decir, por una parte, incluye su materialidad lingüística y, por la otra, las notas semánticas y pragmáticas que harán posible, dentro del acto de la interacción, la construcción del sentido.

Para el modelo de análisis que propongo a continuación, he tomado en cuenta ambos planos. Privilegio, sin embargo, el estudio del plano autónomo, pues considero que los textos literarios, en sí mismos, constituyen un todo independiente y en cierta medida cerrado y, por tanto, para su análisis hasta podría prescindirse de los interlocutores, que en este caso, son los protagonistas de una interacción “sui generis”, que no se produce de manera simultánea, ni cara a cara, como sucede en la conversación convencional. La interacción literaria se estructura en dos fases; por lo general, no coincidentes, ni en el tiempo, ni en el espacio. Una primera interacción entre el escritor y el texto que construye, y, una segunda, entre el lector y el texto que reconstruye.

Vale la pena destacar que el hecho de poner mayor énfasis en el estudio del plano autónomo no obedece, de ninguna manera, a que desestime la importancia de la interacción y la peculiar relación escritor-lector a través del texto, sino que ello estaría más allá de los objetivos que me he propuesto en el tipo de análisis que propongo. Sin embargo, en la consideración de cada relato trato de mostrar de qué manera el lector alcanza su propia lectura, al lograr conciliar su código lingüístico y su marco de referencias culturales y sociales con las manifestaciones lingüísticas y extralingüísticas plasmadas en el texto.

Se ha repetido que un texto es más que la suma de las oraciones que lo integran; lo cual, en efecto, implica que está constituido por oraciones y por elementos globales que están por encima del nivel oracional. Por ello, el análisis debe abordar el texto en su totalidad, en sus estructuras semánticas, sintácticas y pragmáticas globales, es decir, en el macro-nivel. Pero, al mismo tiempo, ese mismo texto debe ser paralelamente analizado en sus unidades menores, previamente segmentadas y ordenadas de acuerdo a un criterio definido, es decir,

en el micronivel (van Dijk, 1984 y 1990). Ambos niveles son interdependientes e igualmente relevantes:

- a. El *micronivel*: corresponde a las oraciones y otras estructuras menores, no globales. Los subniveles que conforman el micro nivel son:
 - a.1. *Fonético*: corresponde al análisis de la expresión oral del texto. Toma en cuenta la articulación de los sonidos y los aspectos suprasegmentales como la entonación y el ritmo. Mucha de la información para interpretar un texto puede estar dada en este subnivel. Dichos aspectos, por ejemplo, son fundamentales en el análisis de los textos poéticos. Piénsese, por ejemplo, en la importancia de la rima en el estudio de la poesía tradicional.
Cabe destacar que, si bien este nivel no lo tomo en cuenta para el análisis, debo mencionarlo, dado que toda narración escrita puede ser presentada oralmente.
 - a.2. *Morfosintáctico*: corresponde a la organización de las palabras, sintagmas y oraciones que integran el texto. La estructuración sintáctica es lineal y es la base estructural del texto. La sintaxis proporciona las reglas y las condiciones para que los enunciados estén bien formados y adecuadamente conectados entre sí.
 - a.3. *Semántico*: está relacionado con el contenido de las oraciones, que se expresa mediante proposiciones⁴. La semántica da las condiciones para que los enunciados sean interpretados, para que se pueda establecer su significado y prefigurar su sentido.
 - a.4. *Pragmático*: nos da posibilidad de relacionar los enunciados que conforman el texto con la variedad de los contextos a él asociados. Es gracias a la dimensión pragmática como se pueden establecer las inferencias o conexiones de sentido que permiten incorporar la información implícita y contextual en la interpretación de un texto. Igualmente, corresponde a este nivel la determinación de los tipos de actos de habla que se realizan a través de los enunciados.
 - a.5. *Retórico-estilístico*: corresponde, por una parte, al uso de determinados recursos con fines estéticos y, por tanto, centrados en el creador. Y, por otra, al empleo de estrategias específicas dirigidas al lector, a llamar su atención y a movilizar su sensibilidad. Este subnivel se

⁴ El término proposición, en la semántica lógica, corresponde al “significado de una oración simple declarativa, empleada para afirmar algo sobre la realidad, algo que es susceptible de ser verdadero o falso” Alcaraz Varo y Martínez Linares (2004:548).

expresa a través de las llamadas figuras literarias y retóricas, los recursos persuasivos y las estrategias de argumentación. Conviene señalar que para van Dijk (1990:49), el estilo no es simplemente un nivel distinto, sino una dimensión que atraviesa diferentes niveles. Por tanto, los efectos de la dimensión estilística atañen también a la globalidad del texto. Así una imagen, por ejemplo, puede estar omnipresente en un relato, una metáfora puede sintetizar toda una novela, etc. Las estrategias retóricas y los efectos estilísticos obedecen a una decisión o búsqueda por parte del emisor aunque, obviamente, también pueden variar de acuerdo con el contexto en que se produzca el texto.

- b. El *Macronivel*: concierne a las unidades mayores del texto, por tanto, va más allá de su estructuración sintáctica o linealidad. En este nivel se ubican las estructuras globales y su organización. Las estructuras globales no se definen en relación con las oraciones o secuencias aisladas sino en función el texto en totalidad. El macronivel abarca, también, diferentes subniveles:

- b.1. *Macroestructura semántica*: corresponde a la organización semántica básica y global de un texto. Comprende la estructuración del tema y de los subtemas en núcleos sémicos relacionados para producir una totalidad de sentido.

Se puede definir simplemente la macroestructura como el esquema semántico básico de un texto. En ella se integran como en un todo los significados específicos que forman la microestructura (van Dijk, 1983b: 55).

En directa relación con la macroestructura de un texto está el tema, que constituye su componente fundamental, su núcleo semántico. Como se sabe, todo texto para serlo precisa tener un tema o un conjunto de tópicos relacionados por una noción unificadora.

Así, al leer o escuchar un texto podemos decir sobre qué trata, su asunto o idea general. El tema no se refiere al significado de las oraciones individuales sino al texto como un todo, a su sentido. Una de las características del tema es que debe poderse expresar a través de una proposición obtenida a través de una paráfrasis reductora que lo resume en sus aspectos fundamentales, es decir, una macroproposición.

El análisis temático consiste en discriminar a través del texto sus valores semánticos y organizarlos globalmente. El tema también está directamente relacionado con la coherencia, la cual será determinada, en gran medida, por la organización de los tópicos o subtemas en el texto.

- b.2. La *superestructura* es el esquema de organización del texto, el conjunto de estructuras sintácticas globales que le confieren un determinado carácter o tipología. Habrá superestructuras distintas dependiendo del tipo de discurso, por ejemplo: carta, conversación, charla telefónica, chisme, conferencia, poema, relato, novela, etc.

Los diferentes tipos de superestructuras están convencionalizadas y se distinguen entre sí, no sólo porque tienen distinta organización sino también porque cumplen diferentes funciones comunicativas y sociales. Así, por ejemplo, un relato constituye una superestructura narrativa independientemente de su contenido, igualmente, una conferencia corresponde a una superestructura expositiva-argumentativa, más allá de lo que en ella se comunique. Cabe señalar que se puede comunicar un mismo contenido con diferentes estructuras de organización textual.

- b.3. *La dimensión pragmática.*

La pragmática estudia los textos relacionándolos con sus interlocutores dentro de una situación comunicativa específica, a saber: lo que pretende un emisor con un texto, a quién se dirige, en qué situación lo hace, a propósito de qué y qué conocimientos y presuposiciones son necesarias para lograr la comunicación. Esta dimensión da lugar a la macroestructura pragmática. Es decir, corresponde al macroacto de habla que constituye (o resume) el texto, y el cual se puede expresar sucintamente mediante una paráfrasis reductora que incluya los tópicos esenciales.

2.2. MODELO PARA EL ANÁLISIS DE TEXTOS DE NARRATIVA LITERARIA

Más allá de los planteamientos teóricos antes expuestos, cabe preguntarse: ¿Cómo analizar un texto de narrativa literaria? ¿Qué pasos deben seguirse para dar cuenta de su estructura temática y de su entramado lingüístico-semántico, pragmático y estilístico-retórico? ¿Cuáles aspectos del análisis lingüístico-discursivo y de los estudios literarios hay que tomar en cuenta en tal tipo de tarea?

Con el fin de dar respuesta a estas interrogantes, en lo que sigue, propongo un esquema sencillo que puede facilitar la lectura a profundidad y la comprensión del relato literario. Dicho esquema constituye solo una guía, una propuesta de lectura que se fundamenta en los aspectos teóricos expuestos en las páginas precedentes y en la utilización de algunas nociones básicas de la teoría literaria tradicional como son: narrador, personaje, trama, historia, punto de vista narrativo, figuras, etc.

La finalidad de este esquema no es otra que la de acercarse de una manera sencilla y efectiva al relato literario, con el fin de lograr una lectura más profunda y develadora, que nos permita desentrañar sus significados, comprender la estructura y el desarrollo del tema, así como establecer los aspectos lingüísticos, pragmáticos, estilísticos y retóricos que lo caracterizan. Es decir, alcanzar su sentido.

2.2.1. Esquema para el análisis del relato

0. Información contextual relevante

1. Tema y coherencia:

1.1. Título

1.2. El tema, sus niveles de explicitación

1.3. Los personajes y su caracterización

1.4. El narrador y su papel en el relato.

1.5. El ambiente y su contribución a la coherencia textual.

2. La estructura del texto, su relación con el desarrollo del tema.

3. La trama: el encadenamiento de las macroacciones.

4. Los elementos de cohesión textual:

4.1. Cohesión referencial.

4.2. Cohesión léxica.

4.3. Cohesión conectiva (conectores de discurso) y secuencial.

4.4. Tiempo y modo verbal.

5. Aspectos pragmáticos, estilísticos y retóricos:

5.1. Caracterización del discurso como literario: adjetivación, modalización, gradación, etc.

5.2. Imágenes y figuras.

5.3. Lo implícito, lo sugerido, lo sobreentendido.

5.4. Estrategias retóricas.

2.2.2. Desarrollo del esquema para el análisis del relato literario

Conviene señalar que como paso previo para analizar un texto, hay que partir de una lectura en profundidad: primero de tipo global y luego segmentada, deteniéndose en los aspectos puntuales que el modelo plantea. Igualmente, deben tomarse en consideración dos condiciones básicas: la primera,

trabajar el texto completo; la otra, concebirlo como un todo autónomo e indivisible, solo realizable en la interacción discursiva entre el creador, el texto y el lector.

0. Información contextual relevante

En este apartado se recogen aquellos datos que pueden ser pertinentes para una mejor comprensión del texto: autor, libro o conjunto literario en que se inserta la publicación, fechas de creación y de edición de la obra. Se pueden incluir, también, aspectos relevantes vinculados con el contexto-sociohistórico o literario. Sin embargo, este paso preliminar podrá obviarse cuando no sea necesario para el conocimiento o el análisis del relato.

1. Tema y coherencia

El tema constituye la médula de un texto, el resumen de su estructura semántica. De su tratamiento adecuado dependerá su comprensión global por parte del destinatario. En general, en los relatos literarios hay un tema central que debe poder resumirse en una paráfrasis reductora. Dicho tema se manifiesta por medio de diferentes tópicos o subtemas que, normalmente, están conectados entre sí, formando una red de significados.

Unida al tema se encuentra la formulación de la macroestructura semántica, entendida como la estructura semántica global de un texto. La determinación de dicha macroestructura hace posible la comprensión de la historia y el establecimiento de los posibles sentidos del relato (van Dijk, 1983b).

Estrechamente relacionado con el tema se encuentra el título del texto. Por ello es necesario detenerse en su explicación y en sus posibles conexiones con la historia narrada. En muchos casos, el título está vinculado con el tema central del relato e, incluso, puede resumir su macroestructura temática. Es así que puede convertirse en una valiosa pista para desentrañar el sentido o los sentidos del relato. En otros casos, el título puede no tener conexión aparente con el tema y funcionar como estrategia para contravenir la lógica del lector o despertar su interés.

Otro aspecto relacionado con el tratamiento y desarrollo del tema es la coherencia. Dicha relación está directamente vinculada con la captación, por parte del lector, de la macroestructura semántica. Es indispensable establecer las condiciones y elementos lingüísticos y extralingüísticos que propician o dificultan la coherencia en un relato.

El tema no se manifiesta en su globalidad y complejidad en un segmento de texto, por el contrario, puede desplegarse como un abanico de posibles

significados e interpretaciones que se irán evidenciando progresivamente a medida que avanza la lectura. Esta presentación del tema en distintos niveles de explicitación depende, por una parte, de una coherencia intrínseca que se fundamenta en la propia organización lingüística y narrativa del relato y, por otra, de una coherencia extrínseca que se relaciona con el conocimiento del mundo, la sensibilidad y la red de asociaciones semánticas que pueda establecer cada lector.

Dentro de los aspectos vinculados con la coherencia de un relato literario, hay que destacar a los personajes y su caracterización, ya que ellos forman parte fundamental del desarrollo de la historia y del sentido o sentidos de dicho relato. De la misma manera, el narrador (o narradores) constituye también un elemento del texto que es necesario analizar, pues de su mirada y guiatura depende, en gran parte, la unidad de sentido texto y su captación cabal por parte del lector. Hay que destacar que el ambiente, entendido como entorno físico y atmósfera, en algunos relatos, puede, igualmente, contribuir a propiciar la coherencia.

En razón de lo antes expuesto, debe señalarse que si algo caracteriza al relato frente a otros textos literarios, como ya señalé en el capítulo anterior, es la presencia obligada del personaje, el narrador y el marco espacio-temporal; por lo tanto, son aspectos que no podían obviarse en el análisis.

2. *La estructura del texto, su relación con el desarrollo del tema*

Corresponden a este apartado las informaciones relacionadas con las características tipográficas del texto, la organización y jerarquización de sus elementos constitutivos y funcionales. Para mostrar la estructura del texto, se propone dividirlo de manera que incluya dos aspectos fundamentales: a.- El tipográfico, es decir, el número de párrafos que lo conforman. b.- el desarrollo del tema, es decir, en secuencias ordenadas de acuerdo, o bien a la cronología de la historia, o bien a su exposición por parte del narrador. Esta división y posterior análisis y ejemplificación de los segmentos temáticos de un relato permite evidenciar la relación entre el desarrollo del discurso y el tratamiento del tema.

3. *La trama: organización de las macroacciones*

En este punto del esquema corresponde el establecimiento y ordenamiento de las acciones principales o macroacciones con base en las cuales se organiza funcionalmente el relato. Así mismo, conviene determinar las relaciones de concordancia, consecuencia y oposición entre dichas acciones.

4. *Los elementos de cohesión textual*

Es parte fundamental de este tipo de análisis la determinación y explicación de los distintos tipos de cohesión lingüística que se hacen patentes en el desarrollo lineal del texto. Como se señaló en el capítulo anterior, los lazos cohesivos son relaciones semántico- gramaticales que se establecen entre los elementos superficiales de un texto y que contribuyen a propiciar su coherencia e interpretación (Halliday y Hasan: 1976). En este apartado se estudian, también, las relaciones cohesivas referenciales, léxicas, y de organización secuencial. Entre las relaciones gramaticales se toman en cuenta aspectos como: el mantenimiento del referente (mediante la repetición de formas, la anáfora, la catáfora, la elipsis y la sustitución), el uso de los pronombres, los tipos de verbos, la modalidad, las reiteraciones gramaticales, etc. En cuanto a las relaciones semánticas, se consideran: la repetición de elementos (palabras, sintagmas y oraciones), la coocurrencia o empleo de términos pertenecientes a determinados campos semánticos (relacionados por contraste, por coordinación o por asociación funcional), la sustitución de voces (a través del empleo de sinónimos, términos genéricos, hipónimos hiperónimos, antónimos, metáforas, calificaciones valorativas, etc.), y finalmente, en lo concerniente a las relaciones entre secuencias textuales, se destacan: la paráfrasis, la recurrencia de estructuras, el encadenamiento de unidades mediante conectores y marcadores, los diversos mecanismos de progresión temática, etc. (Halliday y Hasan:1976, Martínez:1994, Calsamiglia y Tusón:1999)

Igualmente, hay que dedicar especial atención, por su importancia en los textos narrativos, al empleo de la persona, el tiempo y el modo verbal como manifestaciones gramaticales de la cohesión, que al mismo tiempo dan forma y sentido a la narración.

5. *Aspectos pragmáticos estilísticos y retóricos*

Por tratarse de narraciones literarias, escritas con una finalidad estética y /o retórica (en el sentido de que se busca mover la sensibilidad del lector) es importante estudiar la presencia y el uso en este tipo de discurso, de los elementos, relaciones y estrategias que le confieren al relato carácter literario, y, en algunos casos, dimensión poética. En este sentido, se deben evidenciar y analizar:

- a. Los rasgos que caracterizan como literario el discurso y que, en ocasiones pueden caracterizar el estilo del autor; entre otros: la adjetivación, la gradación, el empleo de los tiempos verbales y la modalización, etc.

- b. El estrato figural tropológico, tales como las figuras de discurso, las metáforas y las imágenes poéticas.
- c. Las estrategias retóricas dirigidas al lector con el fin de llamar su atención y/o movilizar su sensibilidad.
- d. Aquellos contenidos de importancia para la comprensión e interpretación del relato, que no están expresados de manera textual explícita. Se trata de lo sugerido, lo sobrentendido y lo implícito.

No está de más recordar que no todos los aspectos señalados se actualizan necesariamente en un relato. Esto dependerá, sin duda, de las posibilidades mismas que ofrece cada texto.

3. Análisis de los textos

Abordar un texto literario, cualquiera que sea el grado de profundidad o amplitud de su lectura presupone, y oso decir que presupondrá siempre, una cierta incomodidad de espíritu. Es como si una conciencia exterior estuviera observando con ironía la futilidad relativa de nuestro análisis, ya que estando obligados a organizar en el complejo sistema capilar del texto un itinerario continuo y una univocidad coherente, al mismo tiempo se abandonan, motu proprio, los mil y un caminos ofrecidos por otros itinerarios posibles, no obstante sepamos que sólo después de haber recorrido todos los caminos, aquellos y el que se eligió, podríamos acceder al significado último del texto, suponiendo que lo que llamamos texto tenga un último significado, un no más allá. Sin contar que una lectura supuestamente totalizadora no haría nada más que añadir a la red sanguínea del texto una ramificación nueva, un circuito nuevo, que impondrían la necesidad de una nueva lectura...

JOSÉ DE SARAMAGO

En las páginas que siguen presento, siguiendo el esquema expuesto en el capítulo anterior, los ejercicios de lectura y análisis de cinco textos narrativos de autores venezolanos:

- 3.1. ***Entre las sombras*** de Gustavo Díaz Solís
- 3.2. ***La venganza*** de Ednodio Quintero
- 3.3. ***Ultima luna en la piel*** de Orlando Chirinos
- 3.4. ***Función nocturna*** de Salvador Garmendia
- 3.5. ***Recurrencia*** de Eduardo Liendo

Cada uno de estos ejercicios va precedido del relato correspondiente, con la finalidad de facilitar su lectura y de propiciar la comprensión del análisis.

ENTRE LAS SOMBRAS

Gustavo Díaz Solís⁵

Arco secreto y otros cuentos.

Caracas: Monte Ávila Editores. 1973.

- [1] *Dejaron atrás el camino que iba hacia el sur a través de la tierra pantanosa, cruzaron la carretera que se estiraba sola a ambos lados en la noche, y entre las sombras comenzaron a bajar hacia la playa.*
- [2] *Él la llevaba al lado y muy cerca, el brazo alrededor de la cintura, y ella caminaba dócil de amor, pero con todo dirigiendo los pasos de ellos hacia el escondrijo. Desde que comenzaron a bajar a la playa por el senderito arenoso tuvieron que separarse. Ella siguió adelante. Él iba detrás de la gasa blanca del cuerpo enlunado que entraba en la sombra bajo los uveros y almendrones.*
- [3] *Aunque sin prisa, parecían buscar refugio, porque la luna brillante y ladeada en el cielo desnudaba las cosas, y el aire era demasiado abierto y transparente y se sentía incómoda la excesiva claridad de la noche.*
- [4] *Cuando ya estaban bien metidos en la hondonada ensombrecida bajo las ramas de los uveros y almendrones, un ruido brusco los detuvo. Se escondieron detrás de un tronco. Había sido allí, al fondo, casi en la playa. Dos sombras trataban de ganar salida precipitándose en la oscuridad sobre las piedras y las hojas secas.*
- [5] *Las dos sombras huían haciendo mucho ruido. Eran claramente dos amantes. (Seguro que entonces terminaban y se habían sentido sorprendidos.) Él y ella presenciaban la atropellada fuga de las dos sombras desde detrás del tronco duro y ajeno en la noche. Él le miraba el cabello rubio bajándole a la espalda en la sombra y sobre los hombros le puso las manos como protegiéndola. Ella estaba tensa y asustada, suave y sedosa y olorosa a un jabón extraño, y como desnudamente blanca y azul frente a él en la noche bajo los árboles junto al mar que se oía sosegadamente golpeando la playa que relucía en la luz de la luna.*
- [6] *Por fin todo quedaba solo y quieto, y el mar seguía golpeando sosegadamente la playa. Entonces ella comenzó a bajar con cautela. Él la siguió pisando paso sobre la arena blanca, a través de las formas oscuras de las hojas y las sombras de las hojas.*

5 Gustavo Díaz Solís (Güiría, 1920 - Caracas 2012) escritor, ensayista, traductor y profesor universitario.

- [7] *Sobre la arena muy fina y seca se sentaron, uno al lado del otro, rozándose, pero todavía sin poder hablar. Todo había sido inesperado y brusco y embarazoso. Ahora frente a ellos estaba el mar suavemente surgiendo hacia ellos y como acezando en la orilla en pequeñas olas casi sin espumas. Desde la hojarasca bajo los almendrones y uveros los cangrejos hacían un ruido abrupto que sobresaltaba. Ella estaba tan inmóvil y separada que no hubiera sido posible hablarle. La luz de la luna atravesaba el ramaje y robaba el color de las hojas y las piedras y los pedazos de caracol que había en la arena. Él se veía muy oscuro vestido de blanco que restallaba en las medias y los zapatos y la miraba por largo espacio como esperando que regresara. Pero ella permanecía como dentro de un halo, ceñida por un traje estampado cubierto por una cota de gasa que la brisa de otro modo imperceptible movía como humo sobre la piel de los brazos intensamente blanca.*
- [8] *Él le tomó la mano, buscando la conexión interrumpida y la miró al fondo de los ojos claros en el pálido rostro ensombrecido. Ella también sentía la separación incómoda y buscaba cómo cegarla. Su voz, sin embargo, venció el ruido que hacían los cangrejos en la hojarasca y el golpe de las olas en la playa y la luz de la luna que venía entre las hojas de los almendrones y uveros.*
- [9] *—Y finalmente no me dijiste cómo se llamaba.*
- [10] *Hasta entonces él no había querido entregar el nombre. Pero en el silencio estaba la insistencia de ella, su decisión de derrumbar aquella efigie de recuerdos. Él miró hacia la derecha y vio lejos sobre el agua las luces del puerto.*
—Se llamaba Olga.
—Olga es un nombre muy ruso —dijo ella.
- [11] *Él nunca había pensado que el nombre de Olga era ruso.*

3.1. ANÁLISIS DEL RELATO ENTRE LAS SOMBRAS

1. Tema y coherencia:

1.1. Título

Entre las sombras, el título nos sugiere un tránsito, un pasaje hacia alguna parte. En este caso es el tránsito, literalmente hablando, de una pareja hacia el mar, en la noche, entre las sombras. Precisamente, los personajes en este relato se mueven entre un juego contrastado y alterno de oscuridad y luz, que como

se sabe es lo que da origen a las sombras. Es así que el título anticipa y recrea hábilmente la atmósfera esencial del texto, al mismo tiempo que sintetiza su tema o macroestructura general.

De este título, puede también decirse, que de manera muy sagaz, expresa la situación en la cual queda el lector al concluir la lectura: *entre las sombras*; es decir, la situación de tener que volver, una y otra vez, al texto en busca de pistas iluminadoras que lo orienten entre esas sombras hasta alcanzar su interpretación de la historia.

1.2. El tema: sus niveles de explicitación

En este relato encontramos una presentación del tema que se percibe por lo menos en dos niveles: un primer nivel explícito, que hallamos al ceñirnos rigurosamente al texto y que puede resumirse como el recuento de una travesía brevemente interrumpida de una pareja en la noche hacia un escondrijo cerca de la playa, y el reinicio de un diálogo que pareciera haberse interrumpido largo tiempo atrás. El camino hacia la playa se nos presenta, en esta lectura, como la búsqueda de un lugar o de algo ansiado. El diálogo, por su parte, es una indagación, que hace la mujer, sobre el pasado del personaje masculino con el fin de conocer su vida anterior. Para acceder a esta interpretación sólo necesitamos de nuestro conocimiento del mundo y de un conjunto de referencias que están sutilmente presentes en el texto, y que deberemos necesariamente desentrañar para re-construir la historia.

El segundo nivel corresponde al plano de lo sugerido, de lo no dicho. Para alcanzar este nivel se precisa de nuestra competencia como lectores de literatura, de nuestra capacidad para descubrir e interpretar imágenes, palabras plurievocadoras y hasta silencios. En esta lectura, el tema también se centra en el tránsito de una pareja, pero no literalmente hablando, sino a través de ellos mismos, de su pasado, de todo eso que cada uno sabe de sí mismo y el otro desconoce. El diálogo, que tiene lugar entre los personajes, se presenta como la búsqueda, a través de la palabra, de una conexión interrumpida que parece separarlos. La búsqueda, en este caso, es la de esas palabras no dichas que puedan propiciar la comunicación y, finalmente, el encuentro de los dos personajes.

El tema de *Entre las sombras* podría resumirse como la búsqueda y el encuentro entre un hombre y una mujer. En este caso, la búsqueda-encuentro, de que se nos habla, no es sólo la de una pareja, sino la de cada uno de los personajes consigo mismo, y se expresa por medio de esa azarosa travesía que dichos personajes inician hacia el lugar ansiado: el mar y, también, a partir del diálogo que entre ellos se re-inicia, como una forma de acabar el silencio y de volcarse hacia el pasado del otro y conocerlo.

En este texto aparecen repetidamente y en alternancia contrastante, dos pares de palabras temáticas, semánticamente conectadas: sombras / luz y oscuridad / claridad. Estos términos funcionan como pistas para la comprensión de la historia y, en cierto modo, la resumen; se trata así, del paso de una situación oscura, de búsqueda, de indagación; a otra, de encuentro, de abrirse a la claridad que ha de culminar con el arribo a la playa y con el inicio de la conversación.

1.3. Los personajes y su caracterización

Él y ella, una pareja que parece estar en el inicio de una relación amorosa. Estos personajes se contraponen claramente a través de la descripción detallada que de cada uno de ellos se da. Ella encarna la luz, la claridad. De él se señala que viene de la sombra. Veamos como dicha caracterización se manifiesta en el discurso del narrador:

Ella:

...caminaba dócil de amor, pero con todo dirigiendo los pasos de ellos hacia el escondrijo...

Ella siguió adelante,

[Tenía] el cuerpo enlunado,

Estaba tensa y asustada, suave y sedosa y olorosa a un jabón extraño, y como desnudamente blanca y azul... en la noche... [Ella]...permanecía como dentro de un halo, ceñida por un traje estampado cubierto por una cota de gasa que la brisa de otro modo imperceptible movía como humo sobre la piel intensamente blanca...

Él:

Él la llevaba al lado y muy cerca, el brazo alrededor de la cintura...

Él iba detrás de la gasa blanca...

Él se veía muy oscuro vestido de blanco que restallaba...

Olga:

Es un personaje referencial que cumple en el relato un papel de singular importancia; ella es el referente en el diálogo medular que sostienen los protagonistas al final del texto, y el cual conforma, a mi juicio, la clave de una de las posibles interpretaciones del relato. Olga, pareciera ser la sombra; pues ella encarna el pasado del personaje masculino, aquello que él mantiene oculto y que se erige como un obstáculo para la relación entre ellos.

Las dos sombras de los amantes:

Estos personajes tienen valor indicial y sirven de pistas para la comprensión de la historia. Ellos dan lugar a un interesante paralelismo con los

protagonistas y su velada situación. El encuentro sorpresivo con los amantes desconocidos funciona como acción propiciatoria para el desenlace, y nos muestra, como en un espejo, la situación de la pareja protagonista.

Cuando ya estaban bien metidos en la bondonada ensombrecida..., un ruido brusco los detuvo. Se escondieron detrás de un tronco... Dos sombras trataban de ganar salida precipitándose en la oscuridad....

1.4. El narrador y su papel en el relato:

La exposición la realiza un narrador en tercera persona, quien nos cuenta unos hechos que tuvieron lugar en el pasado. Este narrador se regodea en los detalles, tanto del paisaje como de la vestimenta y los movimientos de los personajes. Por momentos, su evocación de colores y sensaciones da la impresión de un recuento fílmico.

Él iba detrás de la gasa blanca del cuerpo enlunado que entraba en la sombra bajo los uveros y almendrones...

Aunque sin prisa, parecían buscar refugio, porque la luna brillante y ladeada en el cielo desnudaba las cosas y el aire era demasiado abierto y transparente, y se sentía incómoda la excesiva claridad de la noche.

Este narrador, en una primera lectura, nos parece un observador exterior; sin embargo, sutilmente, en dos oportunidades, se hace presente de una manera distinta. Así, al final del relato pareciera penetrar en la interioridad del personaje masculino y hasta conocer su pensamiento:

Hasta entonces él no había querido entregar el nombre. Él nunca había pensado que el nombre de Olga era ruso.

En otro momento, el narrador se hace presente en el texto para dar su opinión sobre los hechos:

Las sombras huían haciendo mucho ruido. Eran claramente dos amantes. (Seguro que entonces terminaban y se habían sentido sorprendidos).

1.5. El ambiente y su contribución a la coherencia textual:

En este relato la recreación del ambiente, el paisaje marino nocturno, está fuertemente vinculado con el tema; hasta tal punto que podría asignárseles a la noche, a la luna y al mar el carácter de personajes, tanto por la minuciosidad y plasticidad con que el narrador los describe, como por la actividad y transformaciones que experimentan. La referencia a las sombras, que aparece desde el título, se continúa a lo largo de todo el texto y se convierte en

una especie de telón de fondo para las acciones. Por otra parte, los contrastes logrados entre la oscuridad y la luz; entre el silencio y la quietud, por una parte; y el ruido y el movimiento del mar, por la otra, hacen patente para el lector la importancia del paisaje y de la atmósfera que rodea a los personajes, confundiendo con ellos.

[Ella]... frente a él en la noche bajo los árboles junto al mar que **se oía sosegradamente golpeando** la playa que relucía en la luz de la luna.

*Ahora frente a ellos estaba el mar **suavemente surgiendo** y como **acezando** en la orilla en pequeñas olas casi sin espuma. Desde la hojarasca bajo los almendrones y uveros los cangrejos hacían un ruido abrupto que sobresaltaba... La luz de la luna **atravesaba el ramaje y robaba** el color de las hojas y las piedras y los pedazos de caracol que había en la arena.*

Estos fragmentos ponen de manifiesto ese carácter activo, casi de personificación que adquiere el paisaje en este relato. Igualmente, nos reflejan, esa atmósfera exterior, tan especial y contrastante, que envuelve a los protagonistas y que pareciera confundirse con su propia interioridad y sus temores.

2. La estructura del texto, su relación con el desarrollo del tema

El texto está constituido tipográficamente por once párrafos de carácter narrativo-descriptivo. Uno de estos párrafos, el décimo, lo conforma un breve diálogo que se interrumpe continuándose líneas más adelante.

Los tres párrafos iniciales constituyen el segmento que he denominado *introdutorio*, pues además de servir de presentación de los personajes principales y del paisaje, marca el comienzo de la travesía de la pareja entre las sombras. En este segmento, además, se condensa hábilmente la atmósfera y se hace presente el contraste cromático entre luz y sombra que dominará todo el relato. En esta parte introductoria hay un núcleo temático que se focaliza en la frase: ... *ella caminaba dócil de amor, **pero con todo** dirigiendo los pasos de ellos hacia el escondrijo*. Como se aprecia, se nos sugiere que es la mujer quien, a pesar de su aparente docilidad, maneja la situación y conduce al hombre hacia un lugar predeterminado.

Los párrafos cuatro, cinco y seis corresponden temáticamente al camino, a la travesía propiamente dicha y a su interrupción, momentánea, por la presencia sorpresiva de otras sombras. Este segmento lo he caracterizado como de la *acción exterior*. En esta parte del relato surge un elemento indicial importante, que, sin duda, contribuye a la coherencia, ya que brinda pistas para la comprensión de la historia. Se trata de la presencia repentina y fugaz de los amantes, que son sorprendidos y obligados a huir; pero que al mismo

tiempo se convierten en agentes de perturbación y sorpresa para los también sorprendidos protagonistas.

Dos sombras trataban de ganar salida precipitándose en la oscuridad sobre las piedras y las hojas secas.

Las dos sombras huían haciendo mucho ruido. Eran claramente dos amantes... El y ella presenciaban la atropellada fuga de las dos sombras desde detrás del tronco duro y ajeno en la noche.

En esta parte del relato se focaliza en la oscuridad y la soledad de la noche, brevemente alterada por la presencia de los extraños. Se observa cómo, para propiciar un efecto de sentido, se repiten las palabras: *noche, oscuridad y sombras*.

Se amplía, en este segmento, la caracterización exterior de los personajes, sus actitudes y movimientos. Igualmente, se complementa la atmósfera y la descripción del paisaje. Se hace presente el mar en su movimiento, como telón de fondo para los amantes y la luna con su especial luminosidad.

Él le miraba el cabello rubio bajándole a la espalda en la sombra y sobre los hombros le puso las manos como protegiéndola. Ella estaba tensa y asustada... frente a él en la noche bajo los árboles junto al mar que se oía sosegadamente golpeando la playa que relucía en la luz de la luna.

La tercera secuencia que está integrada únicamente por el párrafo siete, corresponde temáticamente al final de la travesía hasta la playa. Lo he denominado segmento de la *transición*, ya que sirve para dar paso a la acción final. Se trata de una secuencia básicamente descriptiva; en ella la vividez y claridad de la descripción es tal, que al leer sentimos que podemos reconstruir el escenario y hasta ubicar en él a la pareja protagonista. Llama la atención en dicho segmento, el contraste lumínico que se establece entre los personajes. Esta oposición, además de funcionar simbólicamente y de contribuir a la coherencia del texto, se materializa en una de las imágenes más hermosas del relato.

Él se veía muy oscuro vestido de blanco que restallaba en las medias y los zapatos, y la miraba por largo espacio como esperando que regresara. Pero ella permanecía como dentro de un halo, ceñida por un traje estampado cubierto por una cota de gasa que la brisa de otro modo imperceptible movía como humo sobre la piel de los brazos intensamente blanca.

En esta parte del texto se focaliza en el distanciamiento no explicado entre él y ella; igualmente se nos deja ver la aparente dificultad que tienen para comunicarse.

El segmento final corresponde a la acción central y lo he denominado la *indagación*. En esta secuencia constituida por cuatro párrafos (del ocho al

once; incluido el breve e inconcluso diálogo), se focaliza en el restablecimiento de la conexión interrumpida, en la búsqueda de un acercamiento que permita a la pareja re-encontrarse, dejando atrás el pasado. Este hecho se hace patente en el esfuerzo de ella por develar el pasado de él, por derrumbar sus recuerdos, y sacarlo de entre las sombras.

Él le tomó la mano, buscando la conexión interrumpida y la miró al fondo de los ojos claros en el pálido rostro ensombrecido. Ella también sentía la separación incómoda y buscaba cómo cegarla. Su voz, sin embargo venció el ruido que hacían los cangrejos...

Sigue el diálogo:

—***Y finalmente*** no me dijiste como se llamaba.

—Se llamaba Olga.

—Olga es un nombre muy ruso —dijo ella.

Casi al final, él rompe el silencio y *entrega*, (no menciona o dice) el nombre de Olga, abriendo con ello la puerta de su pasado. El uso inesperado y peculiar del verbo entregar, cuando no se trata de un ente material sino de un nombre, nos habla de la resistencia del protagonista a hablar sobre su pasado, de abrirse a la luz. Sólo, después de haber hablado de Olga, las luces del puerto, lejanas pero adelante, se hacen presentes a los ojos del protagonista como un destello en la oscuridad.

Hasta entonces él no había querido entregar el nombre. Pero en el silencio estaba la insistencia de ella, su decisión de derrumbar aquella efigie de recuerdos.

El último párrafo lo integra una sola oración: *Él nunca había pensado que el nombre de Olga era ruso*. Este breve enunciado, deja en suspenso el desarrollo de una conversación, manteniendo al lector, literalmente, entre las sombras.

3. La trama: el encadenamiento de las macroacciones:

Dos acciones principales conforman la trama de este relato:

1. El *tránsito o descenso* de la pareja hacia la playa: incluye el recorrido en la oscuridad y el encuentro con los amantes y la interrupción que ello les ocasiona.

2. El *re-encuentro* entre ella y él, frente al mar. Esta situación propicia el inicio del diálogo y el restablecimiento de la “conexión interrumpida”.

4. Elementos de cohesión textual:

4.1. Cohesión referencial

El texto pareciera iniciarse ya comenzada la narración. El lector queda sorprendido desde el primer momento, pues no puede saber quiénes son y por cuáles parajes caminan esos personajes con que se abre el relato. No hay pues una presentación u orientación previa.

Dejaron atrás el camino que iba hacia el sur a través de la tierra pantanosa, cruzaron la carretera... y entre las sombras comenzaron a bajar hacia la playa.

Los personajes, el camino, el sur no tienen referencia textual anterior, funcionan, por tanto como elementos, en cierta medida, catafóricos que se aclararán más adelante. La forma poco explícita como se inicia el relato contribuye a crear una atmósfera de oscuridad y hasta de cierto misterio.

En el segundo párrafo se nos presentan los personajes protagonistas, identificados simplemente como *él* y *ella*. Estos pronombres encuentran su referente inicial en la forma verbal *dejaron* con la cual se inicia el relato.

De esta manera se hace la presentación de los personajes:

*Él la llevaba al lado y muy cerca, el brazo alrededor de la cintura, y ella caminaba dócil de amor, **pero** con todo dirigiendo los pasos de **ellos** hacia el escondrijo... Ella siguió adelante. Él iba detrás de la gasa blanca del cuerpo enlunado...*

Este empleo alternado de los pronombres que identifican a los protagonistas da entrada a la oposición *luz / ella, sombra / él*, que será una constante en el relato.

La conjunción *pero* con su valor adversativo permite captar la conducta dual de la mujer, al mismo tiempo, dócil y firme. Y lo que es más importante, llama la atención del lector sobre el hecho de que es ella quien dirige los pasos de ambos en una determinada dirección. Esta idea constituye, como dije anteriormente, un importante indicador temático que orienta la lectura.

El tercer párrafo se abre con otra conjunción, *aunque*, que denota oposición no absoluta. Dicho enlace permite conectar este párrafo con el inicial a manera de continuación, y en este sentido podría decirse que funciona anafóricamente. Por otra parte, el *aunque* contrapone dos conductas normalmente opuestas, en este caso, el hecho de ir sin prisa y el de buscar refugio.

Aunque sin prisa, parecían buscar refugio, porque la luna brillante y ladeada en el cielo desnudaba las cosas, y el aire era demasiado abierto y transparente y se sentía incomoda la excesiva claridad de la noche.

En el segmento anterior la fuerza de la adjetivación, ya presente en el texto que precede, se acentúa y se hace más explícita aún la oposición *luz / sombra*. Así, la luna brillante y ladeada, el aire abierto y transparente, la incómoda y excesiva claridad de la noche evocan una atmósfera de especial luminosidad que surge entre las sombras.

El cuarto párrafo se inicia con *cuando* seguido del adverbio *ya*, que poseen alto valor reforzativo: *Cuando ya estaban bien metidos en la hondonada ensombrecida...* Esta construcción da la idea de continuidad de la acción, y conecta, por lo tanto, con el texto anterior, tanto sintáctica como semánticamente.

En este mismo segmento destacan, por una parte, el empleo repetido de la preposición *en* que denota lugar y por ello contribuye a la ubicación espacial de los personajes y a la recreación de la atmósfera *metidos en la hondonada, en la playa, en la oscuridad*. Por otra parte, el uso del deíctico *allí*, contribuye también a ubicarnos espacialmente, y al mismo tiempo hace sentir al lector que es testigo visual de la acción. Recordemos que ese *allí*, no tiene referente anterior sino que se clarifica a continuación: *Había sido allí, casi en la playa*. La frase deíctica precedente sirve para ubicar la aparición de las dos sombras que caractericé inicialmente como indiciales:

*Dos sombras trataban de ganar salida **precipitándose** en la oscuridad.*

Al mismo tiempo el uso del gerundio *precipitándose* contribuye a transmitir la idea de movimiento.

En el quinto párrafo reaparecen *él y ella*, en este caso dichos pronombres son una recuperación anafórica de los anteriores segmentos: *Él y ella presenciaban la atropellada fuga de las dos sombras desde detrás del tronco duro y ajeno en la noche*. La oposición *ella/luz, él/sombra* se hace presente nuevamente en el texto, propiciada, además por la reiterada adjetivación: *Ella estaba tensa y asustada, suave y sedosa y olorosa... y como desnudamente blanca y azul frente a él en la noche...*

En el párrafo seis la locución adverbial *por fin* nos indica el inicio del nudo temático. Así, este segmento que sirve de transición, dará paso a la acción central. Continúa la contraposición caracterizadora, ahora referida a las conductas de ella y él:

Entonces ella comenzó a bajar con cautela, él la siguió pisando paso sobre la arena blanca, a través de las formas oscuras de las hojas...

Se abre el párrafo siete con la preposición *sobre*, que da inicio a un pasaje descriptivo, que es casi como el dibujo detallado de un paisaje y de una situación:

*Sobre la arena muy fina y seca se sentaron, uno al lado del otro, rozándose, pero **todavía** sin poder hablar. **Todo** había sido inesperado y brusco y embarazoso. **Ahora** frente a ellos estaba el mar suavemente surgiendo hacia ellos y como acezando en la orilla en pequeñas olas casi sin espumas.*

Destaca en este segmento el adverbio *todavía*, en su sentido de “aún no”, que permite oponer una situación inicial a otra distinta que ha de darse posteriormente. Este adverbio funciona como un indicador de sentido, anunciando un cambio en el desarrollo del tema. Más adelante, de igual manera el adverbio *ahora*, con su valor deíctico de actualidad, contrapone lo vivido anteriormente por los personajes a su presente, al momento que el texto nos presenta. Es así como lo pasado, incluso la travesía de esa noche, entre las sombras, se opone a la confrontación de la pareja. Este adverbio *ahora* funciona conectando y contrastando el discurso; se opone al pronombre *todo*, que precisamente engloba la experiencia del camino, y sirve también para marcar temáticamente un cambio que afectará tanto a los personajes como al paisaje.

En el párrafo ocho, una vez más se presenta a los personajes a través de los pronombres anafóricos *él* y *ella*. Seguidamente el posesivo *su*, carga de ambigüedad el relato, pues el referente de este posesivo no se puede identificar de manera inmediata, quedando para el lector la duda sobre quién de ellos deja oír su voz: *Su voz, sin embargo, venció el ruido que hacían los cangrejos...*

El diálogo con que finaliza el relato, se inicia de manera inesperada, pareciera que se trata de una conversación recientemente interrumpida. Una voz se alza para hacer una pregunta que no tiene conexión explícita en todo el texto. Se trata, obviamente de una referencia extra textual que el sorprendido lector no conoce:

*—Y **finalmente** no me dijiste como se llamaba*

—Se llamaba Olga

*—**Olga es un nombre muy ruso** —dijo ella.*

El adverbio *finalmente* precedido por la conjunción *Y*, contribuye a aumentar la impresión de que hay una conversación iniciada anteriormente, que se continúa de manera repentina. Este parco diálogo constituye el núcleo del relato, devela parcialmente el sentido del texto, llevando al lector a construir su propia versión de la historia.

El relato concluye con una acotación inesperada del narrador, aparentemente trivial. Dicha sentencia final abre para el lector nuevas posibilidades de interpretación del texto.

*Él **nunca había pensado** que el nombre de Olga era ruso.*

4.2. Cohesión léxica:

La cohesión léxica está asegurada en el texto gracias a la reiteración de palabras temáticas como los sustantivos: noche, oscuridad, sombras, hojas secas, hojarasca, etc.; a adjetivos como oscuro, pálido, blanca, quieto, solo, ensombrecida; y a adverbios como sosegadamente, suavemente, desnudamente, etc. Estos términos contribuyen a crear la atmósfera y a develarnos algo de la interioridad de los personajes.

4.3. Cohesión secuencial:

El texto está constituido oracionalmente por períodos sintácticamente complejos y por una serie reiterada de estructuras coordinadas con la conjunción *Y*. Ambos tipos de construcciones ayudan a transmitir las nociones de continuidad, de sucesión, de movimiento lento, como lenta y continua es la misma travesía de la pareja entre las sombras. Estas sensaciones se ven además reforzadas por el empleo de numerosos gerundios.

Llama la atención, igualmente, la ausencia de comas en algunos segmentos. Ello, sin duda, refuerza también la idea de continuidad, por ejemplo: *[ella] frente a él en la noche bajo los árboles junto al mar...*

4.4. Tiempo y modo verbales:

Como se señaló anteriormente, el narrador se ubica temporalmente en una posición posterior con respecto a la historia. Desde esta perspectiva relata los hechos utilizando fundamentalmente el pretérito en conjunción con el copretérito, ambos en modo indicativo.

Los hechos fundamentales se expresan en pretérito; en cambio para los detalles, para todo aquello que es accesorio o derivación de un hecho central, se emplea, de manera sistemática, el copretérito, forma verbal que comunica además de la referencia temporal un marcado matiz durativo y espacial.

De igual manera, el uso reiterado de formas de gerundio: golpeando, dirigiendo, haciendo, protegiéndola, rozándola, surgiendo, esperando, buscando, contribuyen a acentuar las nociones semánticas de continuidad, movimiento y extensión en el tiempo.

*Sobre la arena muy fina y seca se sentaron... **rozándose**, pero todavía sin poder hablar. Todo había sido inesperado... Ahora frente a ellos estaba el mar suavemente **surgiendo**... y como **acezando** en la orilla...*

Las relaciones temporales se marcan también por el empleo repetido de adverbios con indicación temporal: cuando, ahora, por fin, finalmente, etc.

5. Aspectos pragmáticos, estilísticos y retóricos:

Entre las sombras es un relato en el cual lo no dicho, lo apenas sugerido hacen la historia. El lector debe ir descubriendo pistas para acercarse, quizá tan sólo acercarse, al sentido del texto. El final inesperado, la incipiente acción rápidamente suspendida, lo obligan, terminada la lectura, a volver una y más veces sobre el texto y recrearlo.

El paisaje evocado y la atmósfera lograda, como ya se señaló, se confunden con los personajes, es así como *ella* se asocia con la claridad, con la luna, con la brisa. En este sentido, las imágenes son elocuentes:

Ella es un **cuerpo enlunado**, una *gasa blanca que entra en la sombra*. La vemos **desnudamente blanca y azul en la noche**, *envuelta en un halo*, ceñida por *un traje de gasa que la brisa movía como humo*.

Toda esta caracterización se manifiesta temática y simbólicamente en la asociación del personaje femenino con la claridad, pero también con ese deseo de *ella* de conocer el pasado de *él*, *de derrumbar aquella efigie de recuerdos*.

A *él*, en cambio, lo relacionamos con lo oscuro, con la noche, con el misterio. Esta no claridad está asociada temáticamente con el deseo del personaje masculino de aferrarse al pasado y con su aparente temor a develarlo, a contar su secreto. De allí, que el narrador nos indica que *hasta entonces [él] no había querido entregar el nombre* [de Olga].

El pasado, como el mar, golpea suave, pero sin descanso. Olga es ese pasado que se devela, lejano y presente como las luces del puerto.

Sobresalen en este texto algunas figuras que le confieren carácter poético: La contradicción entre las realidades y las acciones planteadas:

Él se veía muy oscuro, vestido de blanco que restallaba...

Estaban muy cerca, uno al lado del otro, pero no se podían hablar. Ella estaba tan inmóvil y separada que no hubiera sido posible hablarle.

En el silencio estaba la insistencia de ella.

La personificación de los elementos de la naturaleza, especialmente del mar, al cual se le atribuye acciones propias de los seres animados:

[El mar] *seguida sosegadamente golpeando la playa.*

...frente a ellos estaba el mar suavemente surgiendo, y como acezando en la orilla en pequeñas olas casi sin espuma.

Finalmente, es necesario detenerse en algunos pasajes, de especial belleza y poder de sugerencia:

El primero de ellos, una imagen por medio de la cual se presentan y se unen, por una parte, la luna por su luz (relación metonímica) y, por la otra,

el recurso, ya señalado, de la personificación, al atribuírsele a la luna la capacidad de desnudar lo que ilumina: ... [Ellos] *parecían buscar refugio, porque **la luna** brillante y ladeada en el cielo **desnudaba las cosas**, y el aire era demasiado abierto...*

En segundo lugar, la comparación explícita, y, al mismo tiempo, sutil entre la levedad de la gasa que cubre el cuerpo de la mujer y el humo que la brisa mueve.

*Pero ella permanecía como dentro de un halo, ceñida por un traje estampado cubierto por una cota de gasa que **la brisa de otro modo imperceptible movía como humo** sobre la piel de los brazos intensamente blanca.*

En tercer lugar, una imagen cercana a la sinestesia que consiste en trasladar la cualidad de un objeto a otro que no la posee naturalmente, es decir pasa dicha cualidad de un orden de la realidad a otro distinto:

***Su voz**, sin embargo, **venció** el ruido que hacían los cangrejos en la hojarasca y el golpe de las olas en la playa y **la luz de la luna que venía entre las hojas de los almendros y uveros**.*

La voz que, como sabemos, normalmente puede sólo alzarse e imponerse sobre el ruido del exterior y acallarlo, se impone, en este caso, también sobre la luz de la luna, sobre el misterio. Las palabras reprimidas, hechas voz, brotan de los labios de él, restableciendo la conexión interrumpida. Las sombras se empiezan a disipar para el lector y quizás también para los amantes.

LA VENGANZA

Ednodio Quintero⁶

Cabeza de cabra.

Caracas: Monte Ávila Editores. 1993.

- [1] *Se refugiaron bajo el alero: la lluvia, aguardada con ansiedad durante meses los había sorprendido a descampado. Ella, fatigada por la carrera, respira con dificultad. Él vestido mojado se le adhiere al cuerpo como una segunda piel y sus senos se agitan como palomas que quisieran volar. Él, aturdido y casi sin aliento, la observa en silencio. Y ella, sintiéndose mirada, volteo el rostro en dirección a una hilera de árboles que sacuden sus ramas contra la línea gris del horizonte. Él apoya su espalda en la pared de cañas. Cierra los ojos y al abrirlos la ve a ella, sonriente esplendorosa, como la imagen imposible de algún sueño. Arrecia la lluvia mientras ellos resbalan lentamente hacia un abismo oscuro y dulce sembrado de relámpagos.*
- [2] *Él, en su habitación de paredes agrietadas, da vueltas entre las cobijas frías. El ruido de la lluvia lo lastima. Y el sueño, esquivo como un pez huye hacia los confines de la madrugada.*
- [3] *Ella, flotando en su colchón de plumas, abrazada a esa imagen de sí misma que había ocultado en cofres olorosos a laurel, entre sueños solloza de alegría.*
- [4] *¿Por qué se habían reconocido de repente? ¿Qué demonio había tejido aquella fina red para atraparlos? Las preguntas de los primeros días carecen ahora de sentido. Enceguecidos por el resplandor de los cuerpos se buscan debajo de las piedras, trepan abrazados a las copas de los árboles, danzan como locos en el charco y la hojarasca. Jóvenes e impetuosos se deslizan por el fugaz tiempo de la dicha, procurándose con ansiedad y urgente anhelo, como si colgara sobre sus cabezas una sentencia de muerte.*
- [5] *Ella desde su ventana contempla el cielo, y en las nubes densas que oscurecen el horizonte cree reconocer los signos inequívocos de alguna desgracia. Observa como la lluvia ha hecho crecer la hierba. Y siente desolada, que en su vientre crece la fatalidad. ¿Por qué tanta dulzura se convierte de pronto en puro llanto? Permanece oculta en su aposento, aguardando la aparición de un ángel temible y poderoso capaz de devolverla a los días sin sobresaltos de su antigua vida. Pero el cielo se tiñe de negro carbón y en los sueños es su madre muerta la que se hace presente, recriminándola, persiguiéndola entre la niebla, armada con un fosco puñal.*

6 Ednodio Quintero (Trujillo, 1947), cuentista, ensayista, guionista y novelista.

- [6] *Mientras tanto, él, que también ha visto crecer la hierba, se mantiene alejado.*
- [7] *El encierro se prolonga. Las lluvias dan paso a la estación seca. Y el padre, hombre recio y desconfiado, penetra con su mirada de basilisco los misterios del vientre de su hija. El silencio obstinado de la muchacha confirma sus sospechas. Enronquecido por la rabia truena como un Zeus en el centro de la sala. Luego, agobiado, se deja caer en una silla de cuero de buey. Y en la penumbra aguarda la llegada de su hijo: a él habrá de encomendarle la necesaria e impostergable tarea de la venganza. Al anochecer, el hijo regresa y el padre camina a su encuentro. En pocas palabras le confía la infausta noticia. Le entrega la escopeta y le señala los caminos de la sangre, el honor y la vergüenza. El hijo asiente en silencio e imagina por primera vez el rostro feroz del enemigo.*
- [8] *Al día siguiente, con las primeras luces, el vengador ensilla el caballo y escopeta al hombro abandona el caserón. Mientras se aleja piensa en los caminos sinuosos que habrán de conducirlo al territorio del adversario. La persecución se prolongará por ríos y montañas, campos quemados y ciudades siguiendo un rastro invisible que desaparecerá con la noche en las arenas movedizas del sueño. No teme a la fatiga ni al combate cuerpo a cuerpo, ni siquiera a las emboscadas arteras del enemigo, pero si a su propio e ineludible desaliento. Ella desde la ventana, lo ve partir. Él siente la mirada, pero no se voltea, no quiere verla. Clava las espuelas al caballo y cierra los ojos soñando que al abrirlos ella está a su lado, bajo el alero, contemplando la lluvia que hace temblar los árboles allá en el horizonte.*

3.2. ANÁLISIS DEL RELATO: LA VENGANZA

1. Tema y coherencia

1.1. Título:

El título de este relato constituye una anticipación del tópico principal: *la venganza*. Vengar denota, como es bien sabido, expiación, castigo, reparación de un agravio. Igualmente, sabemos que se trata de un tipo de acción que es consecuencia y respuesta de otra acción anterior, que, además, involucra necesariamente a dos sujetos en una relación doble, que implica siempre una transformación: el vengador fue antes víctima, y de allí surge el motivo de la venganza.

Es así como este título que, en una primera lectura, nos resulta explícito y unívoco, sin embargo, en un segundo momento, pierde su univocidad y nos lleva a preguntarnos: ¿de qué tipo de venganza se trata, ¿qué hecho terrible

dio lugar a ella?, ¿quiénes son los sujetos (agente y objeto) de esa acción? Es entonces cuando el título del relato, lejos de seguir constituyendo una guía, un punto de partida para la interpretación explícita y simple del texto, se torna en motivo de inquietud, en estímulo para otras interpretaciones.

1.2. El tema: sus niveles de explicitación

En este relato el tema se va presentando de manera gradual; el lector es sorprendido en cada párrafo con nueva información; de tal modo a medida que avanza en la lectura va develando y reconstruyendo una historia que sólo logrará completar después en la relectura, uniendo cabos sueltos, descifrando y conectando palabras claves e imágenes con valor indicial.

En un primer nivel de interpretación, el tema es la relación apasionada e incestuosa entre dos hermanos, quienes como acota el narrador se entregan impetuosamente:

Jóvenes e impetuosos se deslizan por el fugaz tiempo de la dicha, procurándose con ansiedad y urgente anhelo, como si colgara sobre sus cabezas una sentencia de muerte

Esta relación prohibida trae como consecuencia la ira del padre, quien deseoso de limpiar la afrenta, encomienda a su hijo (personaje que cumple al mismo tiempo los roles de hermano y amante) *la necesaria e impostergable tarea de la venganza...*

En un segundo nivel de interpretación, el núcleo temático lo constituye la venganza, vista como fatalidad, como absurdo que, en este caso, envuelve y afecta al unísono a los tres personajes de la historia, y llega a tornarse para ellos en una suerte de eterno autocastigo. La venganza es, en este nivel de lectura, una manera de asumir y expiar la culpa, pero sin posibilidad de redención.

Incesto y venganza son las palabras temáticas que sintetizan la historia. El *incesto* transforma a los hermanos en amantes y da lugar a la culpa. Por otra parte, la deshonra convierte al padre en víctima y verdugo de sus hijos. Finalmente, *la venganza* habrá de envolver a los tres personajes en el sinsentido y la soledad.

Cabe destacar que la palabra venganza está explícita en el texto, incluso, constituye su título. En cambio, el término incesto no lo está. El lector, deberá necesariamente inferirlo y ordenar los contenidos semánticos relacionados con esta noción para poder comprender cabalmente la historia.

1.3. Los personajes y su caracterización

Él y ella, una pareja de jóvenes impetuosos, que se entregan ansiosa y apasionadamente en una relación prohibida:

Enceguecidos por el resplandor de los cuerpos se buscan debajo de las piedras, trepan abrazados a los árboles, danzan como locos en el charco y la hojarasca.

Los hermanos se *re-conocen* súbitamente. El instinto los lleva a contravenir las leyes de la naturaleza y a quedar atrapados por la fatalidad.

Estos dos personajes se contraponen claramente a través de la descripción que se hace patente en el discurso del narrador, tal como se evidencia en las citas que se dan a continuación:

Ella: encarna la inocencia, la impulsividad, es la adolescente que se transforma en mujer:

*...fatigada por la carrera, respira con dificultad: el vestido mojado se le adhiere al cuerpo como una segunda piel y **sus senos se agitan como palomas que quisieran volar.***

...sonriente y esplendorosa como la imagen imposible de algún sueño.

...flotando en su colchón de plumas, abrazada a esa imagen de sí misma que había ocultado en cofres olorosos a laurel, entre sueños solloza de alegría.

Él: representa la fuerza de la juventud, la transformación de la pasión en conciencia culpabilizante, en temor por las acciones que no puede controlar:

...aturdido y casi sin aliento la observa en silencio.

...en su habitación de paredes agrietadas, da vueltas entre las cobijas frías. El ruido de la lluvia lo lastima. Y el sueño esquivo como un pez lo abandona y huye hacia los confines de la madrugada.

Los jóvenes protagonistas ejercen varios roles en el desarrollo de la historia, son a la vez: hermanos, amantes e hijos. Como consecuencia de su relación incestuosa, se da lugar a la venganza, pero, al mismo tiempo, tendrán que padecer esa venganza como un castigo eterno; que en el caso del joven se vivirá también como un feroz autocastigo.

El padre: figura recia, autoritaria y desconfiada. Se le asocia, en el texto, con símbolos clásicos que denotan poder, fuerza y rudeza:

*...penetra con **su mirada de basilisco** los misterios del vientre de su hija. Enronquecido por la rabia **trueno como Zeus** en el centro de la sala. Luego, agobiado, se deja caer en una silla de cuero de buey.*

Como Zeus, el dios griego, tiene en sus manos el destino de sus hijos, a quienes condena a la separación y a las consecuencias terribles de la venganza. Cabe resaltar, en el plano de las relaciones simbólicas presentes en el texto, la asociación de este personaje con el basilisco, reptil mitológico que tiene el

poder de matar con la mirada y quemar con el aliento. Resulta también sugerente la referencia a la silla de cuero de buey en que se deja caer el agobiado padre; ya que este animal, tradicionalmente, se asocia con el sacrificio y el sufrimiento.

La madre, personaje que aparece sólo referencialmente en el sueño de la joven y que se ha de convertir para la muchacha en una forma de conciencia recriminadora, en una manera de mantener viva la culpa:

Pero el cielo se tiñe de negro carbón y en los sueños es su madre muerta la que se hace presente, recriminándola, persiguiéndola entre la niebla, armada con un fosco puñal.

1.4. El narrador y su papel en el relato

La exposición la realiza un narrador en tercera persona, con una mirada abarcadora, casi omnisciente, que puede penetrar en la conciencia de los personajes, hurgar en su pasado, en sus sueños, e incluso atisbar su porvenir. Este narrador nos cuenta un episodio que tuvo lugar en el pasado y va develando cronológicamente sus ulteriores consecuencias. Se detiene en los detalles, a manera de una cámara de filmación. Su mirada nos muestra los más mínimos detalles, los movimientos de los personajes, pero también, sus sensaciones, sus estados de ánimo y hasta los más ocultos temores; igualmente, da cuenta de manera muy vívida de la variación del paisaje y del clima, incluso de la intensidad de la lluvia.

Ella fatigada por la carrera, respira con dificultad. El vestido mojado se le adhiere al cuerpo como una segunda piel y sus senos se agitan como palomas que quisieran volar.

A través de la mirada del narrador se establece una permanente correlación y armonía entre las acciones y el escenario natural en que estas se desarrollan. Ambiente y acción parecen ir paralelos construyendo la historia.

Y ella sintiéndose mirada, voltea el rostro en dirección a una hilera de árboles que sacuden sus ramas contra la línea gris del horizonte.

Ella desde su ventana contempla el cielo, y en las nubes densas que oscurecen el horizonte cree reconocer los signos inequívocos de alguna desgracia.

El narrador, que inicialmente parecía nada más el expositor de los hechos, nos sorprende al tomar un papel activo en el relato e indagar insistentemente sobre lo acontecido, sobre sus motivaciones y desarrollo. Es así como llega, incluso, a actuar como un acucioso evaluador, que pregunta repetidamente por las razones que condujeron a la prohibida relación y, hasta adelanta su propia

explicación o justificación, cuando sugiere a la fatalidad, bajo la imagen de una red demoníaca, como la causa de tanto infortunio:

¿Por qué se habían reconocido de repente? ¿Qué demonio había tejido aquella red para atraparlos? Las preguntas de los primeros días carecen ahora de sentido

¿Por qué tanta dulzura se convierte de pronto en puro llanto?

1.5. El paisaje y su aporte a la coherencia textual

A lo largo de todo el relato, y a través de la mirada del narrador, vemos cómo se relacionan el paisaje con las acciones y los estados de ánimo de los personajes. Los elementos de la naturaleza cumplen en este texto papel de indicios, que nos orientan en la interpretación del contenido implícito; a tal punto que, en ciertos momentos, algunos de estos elementos adquieren valor simbólico. Así sucede con la lluvia y su cambiante intensidad, también con la hierba y con el color del cielo. Todos estos referentes de la naturaleza están conectados claramente con los hechos, e, incluso, llegan a preludiar el desenlace de la historia.

Destaca, especialmente, la dimensión que adquiere la lluvia en el relato, la cual además de funcionar como un elemento que contribuye a la orientación temática (que como sabemos, es parte importante de la coherencia textual), alcanza, también, marcado valor simbólico. No es pues gratuito que el texto se inicie y termine con la lluvia como imagen. Ella sirve para enmarcar y definir el desarrollo de la relación entre la pareja, y se va transformando de manera paralela con dicha relación.

Se refugiaron bajo el alero: la lluvia, aguardada con ansiedad durante meses, los había sorprendido a descampado...

Arrecia, la lluvia mientras ellos resbalan hacia un abismo oscuro y dulce...

[Ella] Observa como la lluvia ha hecho crecer la hierba. Y siente, desolada, que en su vientre crece la fatalidad...

Mientras tanto, él, que también ha visto crecer la hierba, se mantiene alejado...

2. La estructura del texto, su relación con el desarrollo del tema

El texto está constituido tipográficamente por ocho párrafos de diferente extensión. Dichos párrafos se distribuyen en tres secuencias, las cuales coinciden con las tres macroacciones que conforman la trama, como se explicaré más adelante.

I.- Los cuatro primeros párrafos constituyen la secuencia que he denominado *el incesto*:

En el primer párrafo, se hace la presentación de los jóvenes, y se da una descripción de sus movimientos, de su aspecto físico, así como también de la situación que antecede y motiva el especial encuentro entre los hermanos. De esta descripción exterior, el lector puede lograr inferir el estado de ánimo y hasta los sentimientos de los personajes.

Los dos párrafos siguientes permiten ahondar en el conocimiento de los protagonistas y apreciar como cada uno reacciona de manera diferente ante lo que les ha sucedido. A él, *...el sueño esquivo como un pez, lo abandona y huye hacia los confines de la madrugada. Ella, por el contrario... flotando en su colchón de plumas, abrazada a esa imagen de sí misma que había ocultado... entre sueños solloza de alegría.*

El párrafo cuarto muestra el desarrollo de esa relación, que por primera vez, en este segmento, se nos sugiere como prohibida. Se focaliza en la pasión, en el sentimiento que atrapa a los amantes y que por momentos pareciera acercarlos a la locura:

*Enceguecidos por el resplandor de los cuerpos... **danzan como locos** en el charco y la hojarasca... **se deslizan por el fugaz tiempo de la dicha** con ansiedad y urgente anhelo...*

Este segmento tiene especial relevancia para la coherencia textual, ya que ofrece al lector importantes elementos que le permiten desentrañar la historia, e incluso, hasta anticipar su desenlace. Es así como se relacionan y contraponen nociones que sirven para orientar la lectura, tales como: dicha y fugacidad, pasión y muerte. Igualmente, se sugiere, en este cuarto párrafo —a través de una pregunta que hace el narrador— la existencia de un designio superior nefasto, responsable del sentimiento que envuelve a los amantes y que ha de convertirse fatalmente en su propia condena. *¿Qué demonio había tejido aquella fina red para atraparlos?* Esta pregunta constituye una pista para la comprensión del tema, que en los primeros párrafos se esboza con premeditada oscuridad.

Resalta, también, en esta primera secuencia, el hecho de que la *lluvia*, la cual es mencionada repetidas veces, llega a adquirir valor de indicio. Se la relaciona, entonces, con el instinto, con esa pasión que surge repentinamente como el agua, y que, como ella, es incontrolable.

II.- Los párrafos cinco y seis conforman la secuencia que he denominado *la culpa*, que corresponde en el desarrollo de la historia a la evidencia del embarazo, y al temor que sienten los protagonistas por las consecuencias que les traería el hecho de que se pusiera al descubierto tal situación. En este segmento, se focaliza en la figura de la madre muerta, quien se hace presente en los

sueños de su hija y la recrimina por su conducta. Igualmente, la mención de *un ángel temible y poderoso* y las imágenes premonitorias de *un cielo que se tiñe de negro carbón* augurando la desgracia, se relacionan con la culpa y el castigo.

En esta segunda secuencia, se hace alusión a la hierba que ha crecido como consecuencia del agua del invierno y del lento pasar de los días. Este elemento de la naturaleza posee, al igual que la lluvia, valor de indicio, pues se puede relacionar con la fertilidad y el embarazo. Precisamente, la hierba, que ha crecido, es la evidencia que tiene el protagonista del tiempo transcurrido lejos de la muchacha. *Mientras tanto, él, que también ha visto crecer la hierba, se mantiene alejado.*

III.- Los párrafos siete y ocho integran la secuencia final, que he denominado *la venganza*, la cual corresponde, en el desarrollo de la historia, al punto culminante: la confirmación del embarazo por parte del padre y el castigo por la transgresión cometida.

En el párrafo siete se focaliza en la figura del padre, el hombre recio, que abatido por el deshonor y la vergüenza, decide, irónicamente, poner en manos de su hijo la tarea de la venganza: *Le entrega la escopeta y le señala los caminos de la sangre, el honor y la venganza. El hijo asiente en silencio e imagina por primera vez el rostro feroz del enemigo.*

Este mismo párrafo destaca la mención que se hace a la estación seca: *El encierro se prolonga. Las lluvias dan paso a la estación seca.* Esta referencia, además, de servir para indicar el paso del tiempo, permite oponer la frescura y verdor de la estación de lluvias a la sordidez del período de la sequía. En este contexto, la sequía adquiere también valor de indicio; ya que se relaciona con la aridez y la infructuosidad, a la cual, en adelante, estarán condenados de por vida los protagonistas. *El encierro se prolonga. Las lluvias dan paso a la estación seca.*

En el octavo y último párrafo se desplaza el foco hacia la figura del joven, a quien le corresponde, contradictoriamente, el doble rol de vengador y víctima de su propia venganza.

Mientras se aleja piensa en los caminos sinuosos que habrán de conducirlo al territorio del adversario... No le teme a la fatiga ni al combate cuerpo a cuerpo, ni siquiera a las emboscadas arteras del enemigo, sino a su propio e ineludible desaliento.

De esta manera, el joven tendrá que ir fatalmente en pos de su propio rastro. Día a día, ejercerá sobre sí mismo una absurda venganza, que se ha de convertir en una manera de expiar la propia culpa, en una suerte de eterno autocastigo.

La persecución se prolongará por ríos y montañas, campos quemados y ciudades, siguiendo un rastro invisible que desaparecerá con la noche en las arenas movedizas del sueño.

El sueño, se transforma de este modo en la instancia liberadora para el joven, le permitirá mitigar, a ratos, su culpa y hasta lo llevará de vuelta junto a ella.

Concluye el texto de manera circular, con la misma imagen que le da inicio; sólo que ahora, al final, esta imagen se percibe como una clara evocación de lo perdido por parte del joven. Cabe destacar que, el hecho de que el relato se organice en forma circular y que culmine con una escena similar a la inicial, constituye una estrategia para propiciar la coherencia textual y para introducir el tópico del sueño como manera de volver sobre lo vivido.

... [él] cierra los ojos soñando que al abrirlos ella está a su lado, bajo el alero, contemplando la lluvia que hace temblar los árboles allá en el horizonte.

3. La trama: el encadenamiento de las macroacciones

En este relato, la trama está claramente estructurada. Las acciones se encadenan lógicamente y cronológicamente en estrecha conexión con el desarrollo de la historia. Así, las tres secuencias señaladas en el apartado anterior se corresponden con tres macroacciones de la siguiente manera: (1) *la trasgresión*, en este caso evidenciada en el incesto, (2) generará *la culpa* (que se acrecienta como consecuencia del embarazo) y (3) provoca *el castigo*, que no es otro que la venganza misma.

El esquema de las acciones es el siguiente:

Trasgresión	→	Culpa por la trasgresión	→	castigo
Incesto	→	embarazo	→	venganza

4. Elementos de cohesión en el texto

4.1. Cohesión referencial y secuencial

El texto pareciera iniciarse ya comenzada la narración. El lector queda sorprendido desde el primer momento, pues no puede saber quiénes son esos personajes que: *Se refugiaron bajo el alero...*, y a quienes *la lluvia... había sorprendido a descampado*. Los personajes, el alero, la lluvia, no tienen referencia textual anterior; funcionan, en cierta forma, como elementos “catafóricos”, que se aclararán más adelante. Es evidente que la forma poco explícita como se inicia

el relato contribuye a crear una atmósfera velada que intriga al lector y alerta su sensibilidad. Ello constituye sin dudas una bien lograda estrategia retórica.

En este mismo párrafo se nos presentan los personajes protagonistas, identificados simplemente como *ella* y *él*. Estos pronombres, que encuentran su referente inicial en la forma verbal *se refugiaron* con que se inicia el relato, se utilizan de manera alternada para introducir la caracterización y diferenciación de dichos personajes. *Ella fatigada... Él, aturcido... Ella sintiéndose mirada... él cierra los ojos y al abrirlos la ve a ella...*

Este empleo alternado de los pronombres, tal como podría darse en un relato coloquial, se repetirá a lo largo de todo el texto, y constituye una de sus peculiaridades estilísticas. Cabe destacar que en ningún momento se menciona el nombre de los personajes.

La oración final de este primer párrafo tiene como sujeto el pronombre plural *ellos*, que además de contribuir a la cohesión referencial del texto, pues incluye los dos pronombres empleados en las líneas anteriores; sirve para sugerir la relación que convierte en pareja a los protagonistas: *Arrecia la lluvia mientras ellos resbalan lentamente hacia un abismo oscuro y dulce, sembrado de relámpagos.*

Destaca, igualmente, en este párrafo, el empleo de la conjunción *mientras*, que, además de servir como conector al unir dos oraciones (aporte a la cohesión textual), permite, también expresar simultaneidad e, incluso, relación entre dos hechos distintos: la lluvia y la pasión (aporte a la coherencia textual). De esta manera, la lluvia desmedida y tormentosa se asocia con una pasión prohibida de iguales características.

El párrafo cuarto se inicia con dos preguntas un tanto inesperadas para el lector. Estas interrogantes encuentran su referencia en el discurso precedente: *¿Por qué se habían reconocido de repente? ¿Qué demonio había tejido aquella fina red para atraparlos?* Tales preguntas, al suspender momentáneamente la narración, acentúan la tensión que produce el texto y logran sorprender, una vez más, al lector. Asimismo, introducen abiertamente al narrador en el relato.

En este párrafo cuarto, contrariamente a los anteriores, no se utilizan las formas pronominales: *ella* y *él*. En cambio, se emplea reiteradamente el pronombre *se*, con valor de reciprocidad: *Enceguecidos... se buscan... se deslizan... procurándose con ansiedad.* Este uso contribuye, no solo a reiterar la correferencialidad pronominal, sino también a enfatizar en la relación que viven al unísono los personajes.

El párrafo quinto comienza por el pronombre *ella*, el cual, al conectar referencialmente con los párrafos uno y tres, restablece la continuidad del relato y contribuye a dirigir nuevamente la atención del lector hacia la muchacha. Este pronombre, usado de forma reiterada en el discurso que precede, se elide

en las oraciones que continúan, por lo tanto, la cohesión quedará sustentada en el empleo de las formas verbales correspondientes como *cree, observa, siente* y en uso del clítico pronominal pospuesto: *la ... en los sueños es su madre muerta la que se hace presente, recriminándola, persiguiéndola entre la niebla...*

El párrafo sexto está constituido por una sola oración que se inicia con *Mientras tanto...* Esta frase conjuntiva, sirve, al mismo tiempo, para denotar el acaecimiento simultáneo de dos hechos distintos y para conectar sintáctica y semánticamente con el texto anterior. El empleo del pronombre *él* en este segmento, permite al lector, por una parte, recuperar la referencia del protagonista masculino, de quien no se ha hecho mención en los dos párrafos que anteceden; y, por otra, relacionar y oponer la conducta del joven a la de su hermana.

El párrafo séptimo se inicia con la forma substantivada *el encierro*, la cual permite retomar el tema del alejamiento entre los jóvenes protagonistas, reforzando la vinculación temática en el discurso. En este párrafo se presenta un nuevo personaje central, que se introduce mediante el empleo del sintagma nominal: *el padre*. Llama la atención como dicho sintagma nominal aparece precedido de la conjunción *y*. Este conector sirve, no solo, para introducir al personaje sino para marcar la conexión de sus acciones con el desarrollo anterior y con la secuencia cronológica de la historia.

El empleo de la conjunción *y* se repite pocas líneas más adelante. En este caso, se utiliza dicha conjunción, no sólo para marcar la continuidad de las acciones narradas, sino también para reintroducir al otro personaje masculino: *el hijo*. En lo sucesivo, la referencia a este protagonista se hará al alternar el pronombre de segunda persona *él* con el sintagma *el hijo*, su correferente. Destaca, también, en este segmento, el empleo reiterado del pronombre dativo antepuesto *le*, el cual contribuye, igualmente, a mantener presente la referencia y, por supuesto, a darle cohesión al texto.

El último párrafo, el octavo, comienza con el sintagma adverbial *al día siguiente*, el cual permite establecer la relación temporal y la continuidad con lo expuesto en el párrafo anterior. Se emplea en este segmento, por primera vez, la denominación *el vengador*, que se utiliza como expresión correferencial con *el hijo*. Este sintagma es empleado con el propósito de marcar el nuevo rol que este personaje desempeña, y al mismo tiempo brindar al lector pistas para la comprensión del relato.

Este párrafo final es el más oscuro de todo el texto; pero, al mismo tiempo, es el segmento clave para su comprensión. En él, a diferencia de los párrafos anteriores, se emplean pocas formas pronominales y posesivas que contribuyan a dar continuidad y conexión a las referencias. Esta oscuridad,

adquiere, no obstante, valor retórico pues contribuye a elevar el grado de la tensión narrativa, así como a restarle certezas al lector, quien, ante las dudas, ha de recurrir a la relectura y a re-hacer el camino en su interpretación.

En relación con la cohesión secuencial, cabe destacar que en este texto las oraciones, en su mayoría complejas, se conectan principalmente por yuxtaposición y por continuidad referencial y semántica. Los conectores de discurso se emplean en pocas oportunidades, solamente en aquellos casos cuando su utilización aporta valores puntuales de sentido y/o estilísticos. Cabe mencionar como ejemplos la utilización de algunas formas conectivas como *mientras*, *luego*, e *y*, que se emplean, no solamente para relacionar secuencias oracionales, sino también para reforzar la noción de simultaneidad o la continuidad de las acciones relatadas.

4.2. Tiempo y modo verbales

Como se señaló anteriormente, el relato se desarrolla siguiendo un eje cronológico lineal que parte de un pasado atemporal para mantenerse luego en el presente narrativo. Por ello el texto está construido principalmente con formas verbales correspondientes al presente de indicativo, lo cual le confiere la apariencia de un discurso oral coloquial.

Se inicia el relato con una construcción verbal en pretérito, *se refugiaron*, que permite ubicar la historia en un pasado no delimitable temporalmente. A partir de este único empleo de una forma con valor de pretérito, se utilizan fundamentalmente, en el resto del discurso, el presente y el antecopretérito de indicativo, con la excepción del párrafo final. En este último párrafo, el empleo de las formas del futuro de indicativo contribuye a mantener abierto el desenlace de la historia, y, por tanto, a ahondar en la intriga y a aumentar la efectividad retórica que caracteriza a este texto.

Llama la atención el empleo de numerosos gerundios: *sintiéndose*, *aguardando*, *flotando*, *recriminándola*, *siguiendo*, *soñando*, *contemplando*, los cuales contribuyen a transmitir las nociones de duración y circularidad de la acción.

4.3. Cohesión léxica

La cohesión léxica se materializa en este texto de variadas maneras. Principalmente, mediante al empleo de un conjunto de términos o construcciones, en general con valor de sustantivo, que están conectados semánticamente entre sí, pues comparten parcial o totalmente su significado. Estos términos contribuyen a dar unidad al relato, así como a propiciar una atmósfera particular en estrecha relación con el tema.

Como ejemplo de este tipo de relaciones que se explicitan en el texto, destacan: i. aquellas construcciones vinculadas con “la desgracia” como tópicos: *fatalidad, fugaz tiempo de la dicha, sentencia de muerte, infausta noticia*; ii. los elementos léxicos que están en relación con el campo semántico de lo “oscuro”: *abismo oscuro, foso puñal, negro carbón, la penumbra, campos quemados*; y iii. algunas expresiones conectadas directamente con el tópico de la “venganza”: *los caminos de la sangre, el honor y la vergüenza, el combate cuerpo a cuerpo, las emboscadas arteras del enemigo, el feroz rostro del enemigo*.

La cohesión léxica, también se propicia a través del uso reiterado de la palabra temática *lluvia*, así como con la utilización y repetición de otras formas o construcciones léxicas asociadas semánticamente con ella: *arreciar, relámpagos, línea gris del horizonte, nubes densas, cielo negro*. Hay otras palabras que se emplean también de manera repetida como *sueño* y *hierba*, que igualmente ayudan al lector establecer importantes relaciones de sentido.

La cohesión se refuerza, igualmente, por medio del establecimiento de relaciones de identidad referencial entre los pronombres que identifican a los protagonistas del relato y algunos sintagmas nominales que los reproducen, añadiéndoles además rasgos importantes para su caracterización: *su hija, la muchacha, el hijo, el vengador, el enemigo, el adversario*.

5. Aspectos pragmáticos, estilísticos y retóricos

5.1. La adjetivación

Desde el punto de vista del estilo, caracteriza a este texto su peculiar adjetivación, la cual constituye un importante recurso para propiciar la musicalidad y el ritmo narrativo. Por una parte, resalta el empleo de adjetivos en pares coordinados y yuxtapuestos, pero con contenidos semánticos diferentes: *sonriente y esplendorosa, oscuro y dulce, recio y desconfiado, jóvenes e impetuosos*.

Igualmente, se pone de manifiesto, de manera repetida, la utilización de la frase adjetiva sin verbo que la introduzca; es decir, en aposición a un sustantivo. Por lo general, dichas frases se inician con un participio o un gerundio y son las responsables del ritmo sincopado que caracteriza al relato, y que sin duda, contribuye a la cohesión textual.

Ella, fatigada por la carrera respira con dificultad.

El, aturdido y casi sin aliento, la observa en silencio.

Ella flotando en su colchón de plumas abrazada a esa imagen de sí misma.

Se observa también que en este texto se sigue la tendencia general de la lengua a la posposición adjetival. Sin embargo, en aquellos casos en que se

busca focalizar un aspecto característico, pertinente desde el punto de vista temático, el adjetivo, contrariamente se antepone: *fugaz tiempo de la espera, fosco puñal, negro carbón, ineludible desaliento*.

5.2. Imágenes y figuras

Caracteriza a este texto un recurso estilístico/retórico que es la reiterada utilización de comparaciones explícitas. De estas comparaciones surgen imágenes de especial poder de sugerencia, que le confieren al relato sentido y fuerza poética:

Sus senos se agitan como palomas que quisieran volar.

[él] *La ve a ella... como la imagen imposible de algún sueño.*

...Danzan como locos en el charco y la hojarasca.

[el padre] *enronquecido por la rabia truena como un Zeus en el centro de la sala.*

Una de estas imágenes: *El sueño esquivo como un pez, lo abandona y huye hacia los confines de la madrugada*, es una clara comparación entre realidades que pertenecen a universos distintos, no fácilmente relacionables entre sí. Dicha comparación [entre el sueño y el pez] por el hecho mismo de ser inesperada e inusual sorprende al lector, al mismo tiempo que le transmite, certeramente, la idea de movimiento rápido y el sentido de lo que es inalcanzable.

*Jóvenes e impetuosos se **deslizan por el fugaz tiempo de la dicha**, procurándose con ansiedad y urgente anhelo, como si colgara sobre sus cabezas una sentencia de muerte.*

En estas líneas resalta la conexión sintáctica y semántica extraordinaria entre un verbo de acción como *deslizarse*, en su acepción de “movimiento”, con un sintagma preposicional: *por el fugaz tiempo...*; dicha construcción hace referencia no a un ente concreto, como cabría esperar, sino a una realidad inmaterial, tan etérea e inasible como lo es el *tiempo de la dicha*. Tal ruptura con los patrones de la combinatoria semántica le confiere especial fuerza y valor poético a esta imagen, que no sólo nos sugiere fugacidad sino también peligro, peligro de muerte.

Ellos resbalan lentamente hacia un abismo oscuro y dulce, sembrado de relámpagos.

Esta sugestiva imagen es una metáfora de la relación sexual. Dicha figura, además de servir para plasmar en muy pocas palabras la pasión de la unión carnal entre los jóvenes, igualmente, pone de manifiesto la contradicción en sus sentimientos y anticipa, sutilmente, al lector atento, el tema del incesto y

de sus nefastas consecuencias. De allí la pertinencia del empleo de un verbo como *resbalar*, el cual está asociado por tradición con caída y, aún más, hasta con pecado. Por otra parte, cabe destacar el hecho de que en este pasaje se conjugan nociones semánticas claramente contradictorias o incompatibles como: *el abismo oscuro*, pero, al mismo tiempo, *sembrado de relámpagos*, es decir pleno de luz; y el empleo del calificativo *dulce* que adjetiva de manera extremadamente inusual, al sustantivo abismo.

Destacan, igualmente, en el relato otras tres imágenes que vale la pena resaltar por su plasticidad y rico valor de sugerencia. La primera de ellas podríamos calificarla como cercana a la sinestesia, ya que aproxima realidades y sensaciones no conectadas entre sí, y que en el mundo real no suelen estar asociadas, tal como ese ruido que llega a maltratar físicamente al joven: *El ruido de la lluvia lo lastima*.

La segunda, plantea otra situación que contradice lo posible en el mundo real, como es el hecho de asirse, de abrazarse, literalmente hablando, a una idea, a un ente incorpóreo. Más allá, esta imagen sugiere la posibilidad negada de que la muchacha pueda guardar la imagen que tiene de sí misma como si fuera un objeto dentro de un contenedor: *Ella... abrazada a esa imagen de sí misma que había ocultado en cofres olorosos a laurel...*

La tercera imagen es más bien de naturaleza hiperbólica, pues exagera una sensación ligada al sentido de la vista: la ceguera, ocasionada por un reflejo, que en este caso, inusualmente, es producido por un ente opaco, el cuerpo humano. La referencia al resplandor de los cuerpos se relaciona aquí con la pasión que, como el fuego, consume a los jóvenes en una entrega prohibida y destructiva. Igualmente, resulta inesperado y desestructurante para el lector, pues contraviene lo que es posible en el mundo real, el hecho de que dos seres enceguecidos se busquen y, más aún, que lo hagan, subterráneamente, debajo de las piedras.

Enceguecidos por el resplandor de los cuerpos se buscan debajo de las piedras...

ULTIMA LUNA EN LA PIEL

Orlando Chirinos⁷ **Ultima luna en la piel.**
Caracas: Fundarte. 1979.

- [1] *Desde allá arriba lo he venido a buscar, Padre, porque nos dijeron que su vida está hecha un desastre. He dejado el musgo apelusando la piedra y la humedad entre la hojarasca renegrida. Dejé los rincones ahumados, las figuras gelatinosas de Madre y los otros, en la penumbra de los cuartos que Usted conoce. Me he bebido la niebla por un solo canal, aquella humareda amasada desde las tejas cariadas por el sol y la lluvia de enero. Hice de mí la angustia del camino en despeño, la voz de Madre en la boca oscura, mientras apuñaba las cabecitas contra su cuerpo.*
- [2] *Desde allá arriba he venido en su busca, Viejo, porque Usted parece haber olvidado el canto del Titirijí sobre la cerca, el olor a animal sudado, las cuerdas vegetales abotonadas en rojo.*
- [3] *En otro tiempo Usted fue Usted, almidonado y blanco en el lino, protegido en el ala ancha y tejida, montado sobre el animal, dócil bajo su mano. Antes Usted tuvo un nombre y una voz, Padre, sin importar los santos de la abuela flotando en la alberca. Eran cosas del río de fuego inclemente que iba cociendo sus palabras en el suelo, hasta dejarlo macerado en noche y lodo. Usted despotricaba en la melaza, aturdido sin remedio en las pencas cocidas bajo el reino de Heres.*
- [4] *Ya estábamos acostumbrados a esto, a su voz nasal, de cuando llegaba tomado y comenzaba a insultar los muñequitos presos tras los vidrios. El otro sol lo alejaba entre las copas morroñosas de las piñas, soñoliento y ensedecido, la noche anterior devorándole como una pira increíble las vísceras reblandecidas. Ahora era Totón, Padre, El Viejo, manso y callado entre el olor a barras derretidas de chocolate, tranquilo en la sala, hasta donde llegaba el incienso ardiendo en el cuarto de los santos. Era entonces Usted, con la piel magullada, enrojecida... Gaide escarbando entre su pelo, triturando entre las uñas los pequeños globos grisáceos, llenos de sangre suya:
—Esto sucedió hace mucho tiempo, cuando el sol y la luna y la tierra eran todos lo mismo...*
- [5] *Tras Usted he venido, Totón, aunque haya sido preciso echarme a cuestras todo el susto de la ciudad, la mucha luz de las superficies lisas, en las pupilas ardidas de calles angostas y de tejados milenarios. La soledad me ha roto desde el moho*

⁷ Orlando Chirinos (Maracaibo, 1944 - Valencia 2021). Cuentista, ensayista y profesor universitario.

del bronce, aquellas masas acompañadas chorreando trinos en negro y blanco, el roble labrado y seco, los macazares agriando el viento nacido en La Vela.

- [6] *—Por aquí pasa, dicen, coge la Zamora hacia arriba y se va arañando el barro teñido, la cara se le va desmoronando como si fuera un terrón.*
- [7] *“Por aquí pasa...”, dicen, sin saber su raíz, ni su piel verdadera y pura, sin saber que antes Usted fue Padre, con la piedra de la vida misma en el pecho, con las manos talladas en las rugosidades de las rocas de Pitirrí, hombre que se atrevió a mirar cara a cara al hijo de Bengala.*
- [8] *He venido porque es preciso que la sangre vaya buscando el cauce fina], porque se acabó Nostradamus y Pigmalión en la casa, porque se nos volvió una pura agua amarga la espiga en la boca, la noche se hizo un solo caos en la boñiga revuelta en el solar... Las patas se arremolinan y dan golpes agudados en la yerba mojada...*
- [9] *Se nos disolvió el aro cálido y las noches derretidas en la cera taponada de cobre manoseado, un palpar angustioso cobija los pequeños, y Madre no se resigna a olisquear sólo en sueños su olor a cajeras y abejas.*
- [10] *“Por aquí pasa...”, dicen, y señalan sus rutas nocturnas, sus caminos de San Gabriel arriba, cuando Usted se va todo cocuyo, ardido en el líquido generoso y fuerte.*
- [11] *El dedo me ha llevado a quebrar la plata en las aguas distantes, he flechado Chimpire con el cuerpo de canto, evitando el hierro ensombrecido o la voz envejecida del fraile de Catedral. Conozco los espantos de Cruz Verde, los zeretones del Pantano, las sombras de la Aurora, no tiemblo ante el cují molliendo a vidrio en los ramajes gruesos, ni evito el grito que lame los portones de San Clemente.*
- [12] *Me dijeron “Por allí...”, y por allí tiré los pies, tras la esperanza llena de miedo y temor.*
- [13] *Olí la lluvia lejana que venía trepidando sobre Santa Rosa y Mataruca, podía soñar las palmas erizadas de espinas, desgajadas sobre las tetas arenosas, el San Antonio asaltando la teja más alta, y quizá beberme de un sobresalto acre el encuentro de la savia olvidada y primitiva.*
- [14] *Me fui tras el índice y la voz, persiguiendo sus años estropeados y duros. Cuando empecé a llover, ya estaba hacia Bobare, las gotas venían arreciando en los frontones, y el bulto estaba allí, Padre, como un montón de ropas mal*

tiradas, empapado, los cueros sobre el puño de dedos. Su rostro mugriento, manchas de grasa tatuándolo lastimosamente. Vestigios de un casimir decente, los bolsos llenos de naderías. Padre.

- [15] *Después amainó el agua, hasta convertirse en un aliento tibio y sinuoso buscando los altos de las casas. Las piernas absorbían las luces allá abajo, mientras la luna se adueñaba de su casa, Padre. Las voces preguntaban la ligazón vital, su sangre y la mía, buscaban la huella perdida allá arriba Totón, donde los otros se quedarán esperándole por los siglos de los siglos, borrados en las veredas de la lluvia, camino de Santa Cruz o de El Banqueo. Los Ojos se les irán rodando sobre Uria, hasta amarillarles las pupilas y quemárseles con el sol de Santa María.*
- [16] *Hasta aquí he venido a buscarlo, Viejo, hasta el más nunca, con toda la tristeza del mundo en su piel última de luna, sin querer comprender su cuerpo endurecido y quieto.*

3.3. ANÁLISIS DEL RELATO: ÚLTIMA LUNA EN LA PIEL

1. Tema y coherencia

1.1. Título

Ultima luna en la piel, el nombre de este texto evoca una despedida, un final, que no es otro que la muerte. De tal manera, este título funciona como una precisa síntesis metafórica del tópico fundamental del relato: la evidencia de la muerte de un hombre, en este caso el padre. Se hace así directa referencia a una luna que por última vez baña con su luz un cuerpo sin vida.

Cabe destacar que en el último párrafo, cerrando el texto, se utiliza una estructura muy similar, desde el punto de vista léxico-semántico, a aquella que constituye el título del relato: *Hasta aquí he venido a buscarlo..., Viejo... con toda la tristeza del mundo en su piel última de luna...* Es así como el texto se inicia y culmina, de manera circular, con una misma imagen, llena de fuerza poética, hábilmente sugestiva y evocadora, la del último encuentro con el padre.

1.2. El tema, sus niveles de explicitación

En este relato encontramos una macroestructura o estructuración del tema que se manifiesta en tres niveles de interpretación:

Un primer nivel explícito, que hallamos que puede resumirse como la búsqueda afanosa y el encuentro último de un hombre con su padre. Esta

búsqueda se presenta a través de la mirada del narrador como la evocación de una travesía: el camino desde el pueblo de su infancia, en lo alto (la Sierra Falconiana), hasta la periferia de una ciudad (Coro), en lo bajo. Para llegar a esta interpretación solo necesitamos realizar una lectura lineal, hacer uso de nuestro conocimiento del mundo y de un conjunto de referencias espaciales, geográficas y textuales que están sutilmente presentes en el relato y que el lector deberá descubrir.

El segundo nivel corresponde al plano de lo sugerido, de lo no dicho explícitamente. Implica, también, una búsqueda, pero ya no en su sentido literal, sino una búsqueda interior del narrador dentro de sí mismo, reconstruyendo y enlazando con una visión retrospectiva la imagen de su padre, desde que era el hombre fuerte que...*se atrevió a mirar cara a cara al hijo de Bengala* hasta que... *como un montón de ropas mal tiradas... vestigios de un casimir decente, los bolsillos llenos de naderías...*, lo encuentra hecho un despojo en la hora de la muerte. Para alcanzar esta interpretación se hace necesaria una lectura integradora, no lineal, capaz de vincular secuencias temáticas no claramente relacionadas.

Finalmente, se podría establecer un tercer nivel de carácter simbólico: la búsqueda arquetípica del padre. Esta interpretación corresponde claramente a una elaboración que va más allá de la letra del texto y a la que no se accede sino a través de un marco cultural específico.

Para alcanzar los dos niveles de interpretación no explícitos, el de lo sugerido y el simbólico, se precisa de nuestra competencia como lectores de literatura, de nuestra capacidad para establecer conexiones e interpretar imágenes.

Búsqueda y muerte son las palabras temáticas que sintetizan la historia. Hay que destacar, en este sentido, que *búsqueda* y otras expresiones semánticamente conectadas con ella (*busca, buscar, camino, perseguir*), están empleadas explícita y repetidamente en el texto; a diferencia de *muerte*, que emerge como una noción presente en todo el relato, a manera imagen de fondo; que, sin embargo, no es utilizada literalmente en ningún momento.

1.3. Los personajes y su caracterización

El hijo: narrador y protagonista del relato. Todo lo que conocemos sobre este personaje, lo sabemos a través de la evocación que, a manera de pseudo-diálogo, hace ante el cadáver del padre. En esta evocación, el narrador reconstruye escenas de su infancia, de su vida familiar y del camino que emprende en busca del padre. Será por medio de estas reminiscencias de lo pasado que se pueda inferir, aunque casi siempre a través de las situaciones que envuelven a

toda la familia, una velada caracterización del personaje, de su angustia, de su dolor y de su añoranza por lo perdido.

El padre: figura central del relato. Es presentado por el narrador en diferentes momentos de su existencia. A través de la evolución de este personaje, se contraponen temáticamente: un antes a un ahora; la vida, a la decadencia y a la muerte.

El antes: corresponde a la vida de este personaje central hasta su auto-destrucción y consecuente alejamiento del entorno familiar. Esta etapa, es presentada a través de la mirada evocadora y evaluadora del narrador en tres momentos nucleares de desarrollo:

a. La plenitud vital y familiar:

En otro tiempo Usted fue Usted, almidonado y blanco en el lino, protegido en el ala ancha y tejida, montado sobre su animal... Antes Usted tuvo un nombre y una voz, Padre...

b. El alcoholismo y sus consecuencias:

Usted despotricaba en la melaza, aturdido sin remedio en las pencas cocidas... ya estábamos acostumbrados a esto, a su voz nasal de cuando llegaba tomado y comenzaba a insultar a los muñequitos presos tras los vidrios.

c. El alejamiento y la autodestrucción:

Por aquí pasa dicen, coge la Zamora y se va arañando el barro, la cara se le va desmoronando como si fuera un terrón....

El ahora: corresponde a la última etapa de la vida del padre, a su decadencia y muerte. En esta parte del relato, el hijo no se limita solamente a ser testigo y narrador de los hechos sino que lidera la acción. Esta etapa presenta dos núcleos en su desarrollo:

a. La búsqueda: el camino recorrido por el hijo en pos del padre, siguiendo sus pasos:

Me dijeron por allí, y por allí tiré los pies tras la esperanza, llena de miedo y temor. Me fui tras el índice y la voz, persiguiendo sus años estropeados y duros.

b. El encuentro con el padre a la hora de su muerte:

...el bulto estaba allí, Padre, como un montón de ropas mal tiradas, empapado... Su rostro mugriento, manchas de grasa tatuándole lastimosamente... sin querer comprender su cuerpo endurecido y quieto.

Este encuentro final entre padre e hijo será el punto de partida del relato. El narrador, ante el cadáver de su padre, da inicio a una evocación. De esta manera rememorará la historia paterna en los momentos más significativos de su transcurrir.

Desde allá arriba lo he venido a buscar, Padre, porque nos dijeron que su vida está hecha un desastre.

Los personajes referenciales: La madre, la abuela, los niños, quienes se constituyen en los testigos de ese pasado que con tanta añoranza se rememora. Ellos contribuyen, por una parte, a crear el cuadro de la infancia del narrador y de su vida familiar y, por otra parte, funcionan como elementos indiciales, que nos acercan al sentido del texto.

1.4. El narrador y su papel en el relato. Su voz, las voces de los otros

La exposición la realiza un narrador en primera persona, quien nos cuenta desde su presente el desarrollo de una historia en la que se mezclan distintos momentos de un pasado rememorado, aparentemente, sin otro orden que el que le confiere el mismo fluir del discurso. La mirada de este narrador se detiene como una cámara que brinda imágenes puntuales de las etapas de la vida del narrador, de su familia y, sobre todo, del paisaje. Por momentos, su evocación de lugares, colores, sensaciones y fragancias, dan la impresión de fragmentos inconexos. Esta presentación fragmentaria que se capta a través del discurso del narrador pone al lector en la necesidad de hilvanar y dar orden a los hechos evocados para poder comprender la historia.

Tenemos constancia de la presencia del narrador en el texto, a través del empleo de verbos y construcciones verbales pertenecientes a la primera persona del singular; igualmente, por la utilización de las formas pronominales y posesivas correspondientes:

*...lo **he venido** a buscar, Padre,... **hice** de **mi** la angustia del camino... **Oí** la lluvia lejana..., El dedo **me ha llevado** a quebrar la plata... **me fui** tras el índice y la voz...*

Asimismo, se utilizan las construcciones en plural, para unir la voz de este narrador a la de su familia:

*...ya **estábamos acostumbrados** a esto... Se **nos** disolvió el aro cálido y las noches derretidas en la cera taponada de cobre manoseado.*

Además de la voz del narrador, oímos las voces de los otros, esas terceras personas, presentes en el relato, que van guiando al hijo en la búsqueda del

padre y, por ende, dan ilación a la historia. “*Por aquí pasa...*” dicen y señalan sus rutas nocturnas...

1.5. El ambiente y su contribución a la coherencia textual

Caracteriza a este texto la presencia de múltiples y variadas alusiones extra-textuales que encuentran su referente en la ubicación espacial, la geografía y en las tradiciones populares de la zona falconiana. Estas referencias, que no siempre son claras, contribuyen a crear el ambiente particular que servirá de marco a la historia, y obligan al lector a indagar, a volver una y otra vez al texto para poder comprenderlas y vincularlas con la anécdota referida. Es claro que si dichas relaciones de referencia no pudieran ser establecidas, la coherencia del texto se debilitaría notablemente y, por tanto, su comprensión se dificultaría aún más.

Se observa, por ejemplo, cómo se hace mención repetida y continua a puntos que sirven de orientación en el espacio: *allí arriba, hasta aquí, abajo, por aquí, allá, acá*. Igualmente, se señalan ciudades y lugares: *La Vela, Santa Rosa, Mataruca, Bobare*. Estas referencias ayudan al lector, que las ha develado, a captar y seguir como en un mapa la trayectoria que realiza el narrador en pos de su padre y, por tanto, a conectar el desarrollo espacial y secuencial de la historia.

De la misma manera, la alusión a leyendas de aparecidos propias de la región y a hitos de la vida regional: *los zeretones del Pantano, los espantos de Cruz Verde, el grito de San Clemente, los cujés, los macazares*, proporciona un mayor grado de coherencia al texto, al mismo tiempo que le aporta ambientación y verosimilitud a lo relatado.

Contribuyen, igualmente, a propiciar la comprensión del texto, los distintos términos que hacen referencia a la ubicación temporal de los personajes y de sus acciones, como: *antes, ahora, entonces, en otro tiempo*. Estas formas remiten a una realidad y a una temporalidad que está más allá del texto, en la experiencia del narrador.

Sin embargo, cabe destacar que quedan para el lector muchos puntos oscuros, pues en el relato se hace mención a una cantidad de seres y lugares, ligados a la vida familiar y a las tradiciones locales, a los cuales no puede asignárseles exacta referencia; así, *el canto del Titirijí, el reino de Heres, el hijo de la Bengala, Nostradamus y Pigmalión*. Estos nombres, así como las numerosas indicaciones geográficas, antes señaladas, contribuyen a dificultar la comprensión del texto y, por tanto, debilitan su coherencia.

La atmósfera y el ambiente que este relato recrea están hábilmente logrados. El lector se ve inmerso en una confusión, en una sensación de desorden, casi de caos, lograda gracias a la acumulación y superposición de elementos de

la vida familiar, del paisaje y de la tradición popular. Esta confusión de vivencias, imágenes y ambientes pareciera conectarse con el estado anímico del hijo y con su visión particular de la realidad en el momento que constata como un hecho cierto e irremediable la muerte del padre.

He venido porque es preciso que la sangre vaya buscando el cauce final, porque se acabó Nostradamus y Pigmalión en la casa, porque se nos volvió agua amarga la espiga en la boca, la noche se hizo un solo caos... Las patas se arremolinan y dan golpes aguados...

2. La estructura del texto, su relación con el desarrollo del tema

El relato se construye como un pseudo-diálogo (sin posibilidad de respuesta) que el hijo- narrador establece con el padre muerto, rememorando por una parte la historia paterna, y por otra, el trayecto y los obstáculos que constituyeron la búsqueda.

La relación entre el tema, *la búsqueda del padre*, y la configuración del texto se hace patente en la reiteración de la estructura *Desde allá... he venido...*, y en la utilización sistemática de la secuencia de carácter deíctico *Por aquí pasa...; dicen*, con la cual, como ya se señaló, las voces de los otros se hacen presentes en el texto, y sirven para orientar al narrador en su recorrido y también al lector en el seguimiento e interpretación de dicha trayectoria.

Tipográficamente el texto está constituido por dieciséis párrafos, que pueden estructurarse de acuerdo con el tema que tratan de la siguiente manera:

1. Los dos primeros conforman la introducción y corresponden temáticamente *a la motivación y el inicio del camino en pos del padre*. En este segmento, se focaliza en la búsqueda, una búsqueda en sentido literal, que lleva al hijo, desde arriba, del pueblo de la infancia, a hacer un camino en despeño hasta la ciudad. ... *Lo he venido a buscar, Padre, porque nos dijeron que su vida está hecha un desastre...* Paralelamente, se da el inicio de la búsqueda hacia adentro (al interior del personaje), hurgando en el pasado, evocando el mundo rural y la familia.

2. Los párrafos tres y cuatro podrían denominarse como la *evocación del pasado*, y corresponden temática y temporalmente al *antes*, a la vida con el padre. En este momento se introduce el tema del alcoholismo como causa de la transformación y decadencia de la figura paterna: *Antes Usted tuvo un nombre y una voz...* Hay así una primera muerte del Padre, aniquilado por el alcohol; que da razón al distanciamiento entre los personajes protagonistas y a la consecuente búsqueda (tanto la exterior como la interior) por parte del hijo. Termina esta secuencia con una referencia breve al tiempo, lejano, casi mítico,

en que todo sucedió ...*hace mucho tiempo, cuando el sol y la luna y la tierra eran todos lo mismo*. Estas líneas contribuyen a enfatizar el distanciamiento temporal entre el antes y el ahora en la historia, así como a resaltar ese carácter evocativo que anteriormente he señalado.

3. Los párrafos del cinco al doce corresponden temáticamente a *la búsqueda propiamente dicha*. Este segmento, desde el punto de vista de la temporalidad, hace referencia al tiempo inmediatamente anterior al encuentro. Se resalta en esta secuencia la ciudad y sus alrededores, los sitios donde el hijo va en busca del padre. La ciudad se opone al campo y al tiempo rememorado de infancia y de la vida en familia.

Igualmente, alternan en este segmento la evocación del pasado remoto ...*antes Usted fue, Padre, con la piedra de la vida misma en el pecho...*, con el pasado reciente ...*tras Usted he venido, aunque haya sido preciso echarme a cuestras todo el susto de la ciudad...*

4. Los párrafos trece al quince corresponden al núcleo del relato. Focalizan temáticamente *el encuentro entre el hijo y el padre, y la constatación de la muerte de este último*. En este segmento, la lluvia sirve como indicio y telón de fondo y acompaña la acción reflejándola. Una llovizna suave y lejana preludia el desenlace; una lluvia fuerte acompaña la escena terrible de la visión del padre hecho un despojo humano. Un agua que amaina como aliento tibio acompaña la certeza de la muerte y las reflexiones del narrador sobre este final y su significado para la vida familiar.

5. El último párrafo, el dieciséis, cierra el relato al mismo tiempo que, en cierta medida, lo resume. Corresponde claramente a una conclusión. El texto concluye con una frase medular que es una paráfrasis amplificadora del propio título del relato:

Hasta aquí he venido a buscarlo..., hasta el más nunca...con toda la tristeza del mundo, en su piel última de luna, sin querer comprender su cuerpo endurecido y quieto.

En estas líneas finales, la conciencia de la muerte se le impone al personaje narrador como una evidencia insoslayable de lo que no tiene regreso, más allá de toda posibilidad de comprensión.

3. La trama: el encadenamiento de las macroacciones

En este relato la trama se organiza en dos acciones principales, conectadas y dependientes una de la otra: *búsqueda* y *encuentro*. La consecuencia de

esta última acción es la evidencia de la muerte del padre y, como producto de dicha constatación, la evocación que hace el hijo del pasado en sus dos vertientes: por una parte, como búsqueda del narrador dentro de sí mismo, hurgando los recuerdos de una infancia al lado del padre y, por otra, como rememoración del trayecto que recorrió efectivamente tras sus huellas hasta encontrarlo.

4. Los elementos de cohesión en el texto

4.1. Cohesión referencial:

En este texto se contraponen permanentemente dos momentos *antes / ahora* y dos espacios *allá / acá*, los cuales constituyen dos coordenadas temáticas básicas para la estructuración de la historia y para su comprensión por parte del lector.

De acuerdo con estos ejes, la voz del narrador se desplazará en el plano espacial, desde el *acá* hacia el *allá* y, en el plano temporal, entre el *ahora* y el *antes*. El lector, por su parte, transitará de un punto a otro de estos ejes llevado por la organización de la historia hecha por el narrador.

El relato se inicia con una secuencia que cumple una función deíctica, *Desde allá arriba lo he venido a buscar...* Dicha secuencia permite ubicar espacialmente al personaje narrador y vislumbrar el trayecto que ha recorrido en pos del padre. Esta construcción inicial se repite en el segundo párrafo, con una casi idéntica estructuración sintáctica. La repetición de estructuras similares actúa en este caso como un recurso discursivo para enfatizar en el contraste *allá / aquí*, que como ya he señalado representa una oposición temática fundamental.

El tercer párrafo se abre con una referencia temporal: *En otro tiempo...*, que indudablemente se opone al *ahora* del discurso del narrador. Esta referencia temporal se sustituye en la oración siguiente por el adverbio *antes*, que tiene el mismo contenido semántico. El empleo repetido de estos indicadores de la temporalidad es también un recurso para marcar la oposición *antes / ahora*, de principal importancia en la estructuración del relato.

En el párrafo cuatro se encuentra otra oposición temporal, en este caso, para hacer referencia a dos momentos distintos en el pasado. Dicha oposición se expresa, primero, con el adverbio *ya*, empleado como equivalente semántico de “finalmente”, el cual permite contraponer un momento a otro, temporalmente anterior.

Más adelante los adverbios *ahora* y *entonces* reiteran dicha oposición, que cumple igualmente función temática. El párrafo se cierra con una acotación del narrador que permite ubicar, sin lugar a dudas, en un pasado muy remoto,

la secuencia que corresponde al antes: *...Esto sucedió hace mucho tiempo..., cuando el sol y la luna y la tierra eran todos lo mismo.*

Igualmente, la utilización de las formas preposicionales *desde* y *hasta* contribuyen tanto a la ubicación espacial de las acciones y situaciones como a orientar al lector en la captación del trayecto que el personaje narrador recorre y luego rememora: *Desde allá arriba he venido en su busca... Hasta aquí he venido a buscarlo...*

Del empleo acertado de estas estructuras espaciales y temporales, dependerá en buena medida la comprensión del texto y, por tanto, su coherencia.

4.2. La cohesión léxica

La cohesión léxica se materializa en este texto, fundamentalmente, gracias a la reiteración de la palabra temática *Padre* y de formas correferenciales con ella como: *Viejo, Totón y Usted*. La repetición de estas voces, una y más veces en cada párrafo, además de tener una finalidad estética de sonoridad; contribuye a transmitirle al relato cierto carácter de invocación. Así, una y otra vez, *Padre*, funciona como un llamado que lleva a la posterior evocación de este personaje y de su mundo, pero también como guía para el lector, en el reconocimiento y diferenciación de las distintas etapas en la presentación de este personaje protagónico.

Por otra parte, están presentes numerosas palabras, principalmente sustantivos como: *moho, humareda, penumbra, hojarasca, humedad, niebla* y adjetivos como: *renegrida, oscura, gelatinosa*. Estos conjuntos de palabras vinculadas entre sí por su significado, no solo sirven para comunicar la atmósfera de la vida rural que enmarca el relato y una imagen palpable del mundo interior del personaje narrador, sino que también proporcionan al texto una plasticidad propia de una descripción pictórica; además, de la ya señalada, coherencia léxica que se sustenta en el empleo de vocablos afines semánticamente.

4.3. Cohesión secuencial y conectiva

Llama la atención en este texto la marcada segmentación oracional. Asimismo, la casi total ausencia de conectores de discurso, tanto en su función de dar inicio a los párrafos, vinculándolos sintáctica y semánticamente con las secuencias anteriores, como en la de servir para relacionar las oraciones dentro de dichos párrafos. En la mayoría de los párrafos la vinculación semántica se establece en base a la repetición de palabras empleadas en secuencias precedentes o de formas sinónimas con ellas: *desde allá, por allí, ya*. De igual manera, por la utilización de formas que se oponen o contrastan con lo antes expresado:

en otro tiempo, después. También, se conecta semánticamente el discurso mediante el reiterado inicio oracional con las formas pronominales y verbales de la primera persona: *he venido, me dijeron, me fui.*

La cohesión conectiva es en este texto débil, lo cual parece contribuir a dificultar la comprensión unívoca e inmediata de la historia por parte del lector. Sin embargo, dicha ausencia de conectores cumple una finalidad estilística: propiciar un cierto tono de intimidad y dar la impresión de que se trata de una conversación cara a cara, con las consecuentes características de emotividad e intercambio de experiencias compartidas.

4.4. Tiempo y modo verbales

El relato se desarrolla a lo largo de un eje temporal que abarca diversos momentos: el *pasado remoto* y/o impreciso: la infancia; el *pasado reciente*: la búsqueda y el encuentro; el *presente*, la perspectiva donde se ubican el narrador y su discurso; y finalmente, el *futuro*: ese porvenir que apenas se vislumbra. Cada uno de estos momentos se correlaciona sistemáticamente con una determinada forma verbal del modo indicativo.

El pretérito simple es empleado en las evocaciones del pasado, de ese tiempo, ya perdido y casi mítico en que el padre era una presencia ...*Usted fue usted... usted tuvo un nombre...* En cambio, el pasado reciente, que corresponde al tiempo inmediatamente anterior al encuentro hijo-padre, se expresa por medio del antepresente. De tal manera, la cercanía emotiva con esta etapa fundamental se resalta y se conecta con el presente del narrador: ...*lo he venido a buscar... He dejado el musg..., Me he bebido la niebla...*

Repetidas veces el antepresente alterna con el pretérito simple. La forma compuesta precede a la simple, contrastando dos momentos pasados con ubicación temporal distinta: *He venido porque... se acabó Nostradamus..., se nos volvió una pura agua amarga, la noche se hizo un solo caos...*

En ocasiones el pretérito simple alterna con el imperfecto (como sabemos, el imperfecto describe una acción en curso, sin que importe el principio o el final), y hace mención a eventos que se desdibujan en el pasado remoto, sin ubicación cronológica precisa: *Eran cosas del río de fuego inclemente que iba cociendo sus palabras... Usted despotricaba en la melaza... Ya estábamos acostumbrados a esto, cuando llegaba tomado, y comenzaba a insultar a los muñequitos...*

El pasado remoto de la infancia, sin embargo, por momentos, cobra fuerza, vividez y sensación de continuidad con el empleo de formas del gerundio: ...*Gaide escarbando entre su pelo, triturando entre las uñas los pequeños globos grisáceos...*

Casi al final, en el segmento que corresponde a la muerte del padre, párrafo dieciséis, llama la atención la utilización reiterada del imperfecto de indicativo, quizá para marcar la noción de duración e intensidad. La secuencia se inicia con un pretérito simple seguido de varios imperfectos:

Después amainó el agua, hasta convertirse en un aliento tibio y sinuoso, [...] las piernas absorbían las luces allá abajo,... la luna se adueñaba de su casa... Las voces preguntaban la ligazón vital, su sangre y la mía, buscaban la huella perdida allá arriba...

En este mismo párrafo se hace luego uso del futuro, abriendo un desenlace para la historia: cómo la muerte del padre será sentida por los otros miembros de la familia: *... los otros se quedarán esperándole por los siglos de los siglos... Los ojos se les irán rodando sobre Uria...*

Culmina el texto, nuevamente, con el empleo del antepresente. El uso de esta forma verbal permite marcar el fin del tiempo que corresponde a la búsqueda, en oposición al inicio del discurso del narrador ante el padre muerto. Principio y fin del relato, de esta manera, se vinculan mediante el uso de la misma forma verbal: *... Hasta aquí he venido a buscarlo, Viejo...*

Llama la atención, igualmente, el empleo del presente simple en esas secuencias que dan testimonio de las voces de los otros y que orientan la búsqueda del narrador: *Por aquí pasa, dicen, coge la Zamora y se va arañando el barro...* Este empleo del presente permite contrastar el pasado que es ya recuerdo: la vida familiar, con las experiencias más recientes.

5. Aspectos pragmáticos, estilísticos y retóricos

5.1. Adjetivación

En este texto se pone de manifiesto una marcada tendencia a la adjetivación metafórica, que sirve para comunicar al lector imágenes puntuales de especial sugestividad: *humareda amasada, tejas corrompidas por el sol, noches derretidas en la cera taponada, golpes aguados, voz envejecida, palmas erizadas de espigas.*

De la misma manera, se evidencia en el discurso la tendencia general de la lengua española a la adjetivación pospuesta. El grupo más numeroso de los adjetivos utilizados proviene de formas verbales, en general participios: *rincones ahumados, hojarasca renegrida, cuerdas vegetales abotonadas en rojo, pencas cocidas, [usted] almidonado, protegido, pupilas ardidas, aro cálido.*

Se observa, también, el empleo frecuente de adjetivos en pares, pero que expresan nociones semánticas distintas, uno del otro: *[usted] soñoliento y*

ensedecido, viejo manso y callado, la piel magullada y enrojecida, roble labrado y seco, líquido generoso y fuerte, savia olvidada y primitiva, aliento tibio y sinuoso, cuerpo endurecido y quieto.

5.2. Imágenes y figuras:

En este texto, donde, como se señaló anteriormente, predominan el tono íntimo y el aparente pseudo-diálogo; podría esperarse, en consecuencia, un lenguaje llano, sin mayor elaboración. Contrariamente, el discurso se presenta como un complicado tramado de imágenes, figuras y estrategias retóricas, que exigen del lector su máximo esfuerzo y atención, obligándolo reiteradamente a dar vuelta atrás en la lectura.

El mismo título del relato, *Última luna en la piel*, es, como se dijo al inicio, una metáfora de la muerte que habla por sí misma. Esta imagen está presente en todo el texto y se hace patente tanto en el discurso evocativo como en la atmósfera que se recrea. No en vano, la luna simbólicamente equivale a frialdad, a noche, a muerte:

*Hasta aquí he venido a buscarlo, Viejo. Hasta **el más nunca**, con toda la tristeza del mundo en su piel **última de luna**, sin querer comprender su cuerpo endurecido y quieto.*

Relacionado, también, con la muerte está *el más nunca*, como lugar de una geografía simbólica. Es ese sitio último, más allá del cual ya no hay nada.

Igualmente, el alcoholismo y sus consecuencias, que es otro desarrollo temático importante, se elabora también metafóricamente. El alcohol se compara con el fuego que abrasa y destruye de manera implacable:

*Eran cosas del **río de fuego inclemente** que iba cociendo sus palabras en el suelo, hasta dejarlo macerado en noche y lodo. Usted despotricaba en la melaza, **aturdido sin remedio en las pencas cocidas** bajo el reino de Heres.*

...Usted se va todo cocuyo, ardido en el líquido generoso y fuerte.

Otra evidencia del uso figurado del lenguaje son las abundantes comparaciones explícitas:

...la cara se le va desmoronando como si fuera un terrón...

...el bulto estaba allí, como un montón de ropas mal tiradas...

y las metafóricas:

... amainó el agua, hasta convertirse en un aliento tibio y sinuoso buscando los altos de las casas... las tetas arenosas...

Están presentes también imágenes sinestésicas, en las cuales se produce un traslado de cualidades de un orden de la realidad a otro totalmente distinto.

Del plano material al de lo sensible, o a la inversa, del plano de lo sensible al de lo material:

*... la **soledad** me ha **roto** desde el moho del bronce...*

*...aquellas **masas** acampanadas **chorreando trinos en negro y blanco**...*

*...**echarse a cuestras** todo **el susto** de la ciudad.*

De un orden de los sentidos a otro:

*... ni evito **el grito** que **lame los portones** de San Clemente...*

*...Me he **bebido la niebla** por un solo canal...*

Destaca, asimismo, la personificación de la ciudad, a la cual el protagonista se enfrenta como si fuera un hombre, un enemigo. Llega, incluso, a hacerse patente una especie de continuidad metonímica entre la ciudad y el yo.

*Tras usted he venido, aunque haya sido preciso **echarme a cuestras todo el susto de la ciudad**, la mucha luz de las superficies lisas, **en las pupilas ardidas de calles angostas y tejados milenarios**. **La soledad me ha roto desde el moho del bronce**...*

Igualmente, se da vida y cualidades humanas al paisaje y a sus elementos:

*...los macazares **agriando** el viento...,*

*... el cují **moliendo** a vidrio en los ramajes gruesos...,*

*... amaíno el agua hasta convertirse en un **aliento tibio y sinuoso**.*

Finalmente, llama la atención la manera como se resaltan los atributos del paisaje y de sus elementos en función del tema. De esta manera el paisaje se aprecia como benévolo en la primera parte del relato, cuando funciona sólo como telón de fondo para las escenas de la vida familiar. Posteriormente, la naturaleza cobra fuerza y animación, se convierte en obstáculo para el protagonista, quien debe enfrentarla como a un enemigo. Se aprecia, igualmente una relación inversa entre la figura del padre y el entorno que lo rodea; así, en la medida en que se van presentando las imágenes de su decadencia y deterioro, se le contraponen los elementos de la naturaleza con gran fuerza y efectividad.

*Olí la lluvia lejana que venía **trepidando**... podía soñar las palmas erizadas de espina, desgajadas sobre las tetas arenosas ... el San Antonio **asaltando** la teja más alta ... Las gotas **venían arreciando** en los frontones...*

FUNCIÓN NOCTURNA

Salvador Garmendia⁸ **Sobre la tierra calcinada y otros cuentos.**
Bogotá: Norma. 1992.

- [1] *Cada noche, cuando apenas han dado las nueve, los esposos regresan a casa después de haber completado un pequeño paseo por el barrio. Ahora les vemos cruzar la verja de una de esas quintas modestas, que envejecieron sin haberse quitado el lazo y la falda almidonada que usaron en su fiesta de quince años.*
- [2] *Ella queda un poco rezagada del marido, disimulada a medias por la oscuridad del jardincito; mientras, el caballero da un paso decidido hacia el pórtico y se lleva una mano al bolsillo.*
- [3] *Un instante después, el húmedo chasquido del pestillo suena detrás de ellos.*
- [4] *En los minutos siguientes, el silencio que comúnmente se pasea por la casa, se ve interrumpido por rumor de pisadas y conversaciones en voz baja, a medida que los esposos van de un lado para otro cumpliendo tareas domésticas.*
- [5] *Ella se inclina por sobre el cubo de la basura para asegurarse de que la tapa ha quedado bien calzada. Él pasa por detrás de ella cuando se dirige a hacer su última visita del día al cuarto de baño, y sin pensárselo detiene sus pasos, se inclina, la abraza por el torso, y como si ya se sintiera atraído por un liviano espíritu nocturno, deja que sus dedos opriman con delicadeza dos nidos espaciosos que cuelgan de su rama, moldeables todavía aunque ya nada trina en su interior.*
- [6] *El cabello abundante se desliza a un lado bañando una parte del hombro carnosos, y él se recuesta un poco más en su espalda y siente el paso de una risita aguda que corre formando burbuja.*
- [7] *Apenas entran en la alcoba, una transformación va teniendo lugar en las facciones del marido; quien en la vida real se desempeña como cajero de una agencia bancaria, razón por la cual su fisonomía padece de los estragos originados comúnmente por la taquilla: una mirada fría y distante, unos rasgos lavados con señales vidriosas en los lagrimales; una piel que ha venido chupando, año tras año, a través de las yemas de los dedos, cierta saña del prójimo vertida en el papel moneda; y esas señales despiertan avivadas por un brillo histriónico que se comunica a cada movimiento suyo, añadiéndoles*

⁸ Salvador Garmendia (Barquisimeto, 1928 - Caracas, 2001). Narrador, cronista, guionista de radio y televisión y diplomático.

velocidad y chispa, como si en el interior de ese cuerpo una corriente de sangre vigorosa se abriera camino.

- [8] *Ella aparta de él la mirada ocultando una cara bañada por las lágrimas; pero ya el marido aguarda a los pies de la cama en mangas de camisa. Sus rasgos ya no resplandecen como lo hacían hace unos momentos; tampoco muestran despotismo o crueldad. Por el contrario, la disposición del semblante reposa al parecer en un asiento de conciencia en paz.*
- [9] *La mujer sin hacerse esperar se pone de rodillas en la alfombra. Ella misma aparta a un lado el bloque de cabellos valiéndose de un ademán del brazo casi ritual y cadencioso. Dobla con lentitud el espinazo, apoya la frente en el borde metálico de la cama y deja el cuello al descubierto.*
- [10] *El marido levanta el hacha en las dos manos.*
- [11] *La cabeza rueda sobre la colcha, por milésima vez en millares de noches semejantes, envuelta en sus propios cabellos.*

3.4. ANÁLISIS DEL RELATO: FUNCIÓN NOCTURNA

1. Tema y coherencia

1.1. Título

El título *Función nocturna* constituye una anticipación del tema de este relato. Este título nos acerca a la idea de algo que se repite, que se realiza noche a noche. Tal vez, una actuación, quizá, una especie de rito o, simplemente, un ejercicio cotidiano. Es así como el sustantivo *función*, en su doble valencia semántica (por una parte como: “acción y ejercicio de una facultad u oficio” y, por otra, como “festividad o espectáculo”), unido al adjetivo *nocturna* (“perteneciente a la noche”), nos convierten, desde el inicio de la lectura, en testigos de una experiencia, un ritual que se abre ante nuestros sentidos como un enigma que exige complicidad y hasta cierta experiencia de vida para descifrarlo.

1.2. El tema: sus niveles de explicitación

Función nocturna no es de ninguna manera un texto unívoco, de fácil e inmediata comprensión. Por el contrario, en él, la ambigüedad y la imprecisión hábilmente manejadas con clara finalidad estilístico-retórica, desempeñan un importante papel y se constituyen en recursos para dificultar la comprensión de la historia y llevar al lector a la relectura.

El tema en este texto se abre como un abanico de posibles significados, que se van desplegando en la medida que avanza la lectura y, sobre todo, de acuerdo con la sensibilidad, el conocimiento del mundo y con el conjunto de asociaciones semánticas y contextuales que pueda establecer el lector.

En este texto se manifiesta un primer nivel de interpretación explícito, que nos remite al ritual cotidiano de una pareja con largo tiempo de vida matrimonial. La mujer, una persona en apariencia dócil y abrumada por la rutina, se somete noche a noche en un acto de sumisión que pareciera (en la primera lectura) culminar con la entrega de la propia vida en manos del marido.

En un segundo nivel de interpretación, cuando se alcanza el plano de lo sugerido, este texto nos habla de una relación rutinaria y en apariencia mediocre, que se transforma cada noche en un rito de entrega y sacrificio. Sacrificio ritual, en que verdugo y víctima participan en un acto de profunda intimidad: sexo y castigo se mezclan y se confunden. El marido se convierte en verdugo y la mujer en la víctima del sacrificio.

Al ahondar un poco más en la lectura, en las entrelíneas del texto, surge un tercer nivel de interpretación, al cual se llega gracias al establecimiento de inferencias. El lector puede captar así un tipo de relación entre los personajes en la cual los roles de los protagonistas parecieran invertirse. La mujer-víctima se transforma en la participante consciente y voluntaria de un ritual que se ha repetido y se ha de repetir en miles de noches semejantes. En este rito, el marido pasa a ser un ente pasivo; ella, en cambio, se transforma en generadora de actividad, en fuente de placer para sí y para el otro.

En los últimos párrafos del texto, el tratamiento del tema da un brusco vuelco; es así como el lector desprevenido que ha seguido confiadamente, de manera literal, casi todo el relato, al llegar a los dos párrafos finales es sorprendido por un cambio radical en el desarrollo temático. Por eso, al concluir la lectura, se verá obligado a volver sobre el texto, pues comprenderá que el sentido global del relato se le escapa, dejándole una serie de interrogantes.

1.3. Los personajes y su caracterización

Nos encontramos en este relato con una pareja, en apariencia nada interesante, delineada en su más extrema cotidianidad. Se nos presentan como perfiles humanos complejos, aunque esbozados con muy pocos rasgos.

El marido: es la personificación de una vida rutinaria y mediocre; pero que, sin embargo, esconde otra esencia que le tocará al lector poner al descubierto:

[Él] *quien en la vida real se desempeña como cajero de una agencia bancaria, razón por la cual su fisonomía padece de los estragos originados comunmente por la taquilla: una mirada fría y distante, unos rasgos lavados con señales vidriosas en los lagrimales; una piel que ha venido chupando, año tras año, a través de las yemas de los dedos, cierta saña del prójimo vertida en el papel moneda...*

La cita anterior nos muestra un individuo con doble vida: una real, la de empleado bancario; otra, que desconocemos y que se hará evidente ante el estímulo de su mujer. Igualmente, nos presenta a un ser con una condición humana que se ha ido deteriorando y cargando de frustraciones y rencores con el paso de los años y el peso de la rutina.

El mismo texto, sin embargo, nos advierte como cada noche, ese hombre, que es en apariencia común, se transforma en un ser extraño; que, o bien, guarda en su interior una fuerza que lo convierte en otro, o se transfigura, de manera misteriosa, gracias un estímulo exterior muy fuerte:

*Apenas entran en la alcoba una **transformación** va teniendo lugar en las facciones del marido (...) esas señales despiertan ahora avivadas por un brillo **histriónico** que se comunica a cada movimiento suyo, añadiéndole velocidad y chispa, como si en el interior de ese cuerpo una corriente de sangre vigorosa se abriera camino.*

La mujer: al igual que el marido es descrita en su cotidianidad y desazón, sólo que a ella la vemos a través de las pequeñas tareas hogareñas y de su conducta con el marido aparentemente dócil y entregada.

*Ella queda un poco **rezagada** del marido...*

*Ella **aparta de él la mirada** ocultando una cara bañada por las lágrimas...*

Se nos insinúa también, que la mujer es todavía joven, pero que ha ido cambiando a lo largo de la vida matrimonial en sus sentimientos y respuestas. Por alguna razón que se desconoce, ha dejado de ser la que era, se nos habla

*... [Él] **deja que sus dedos opriman con delicadeza dos nidos espaciosos que cuelgan de sus ramas, moldeables todavía, aunque ya nada trina en su interior.***

La mujer, al igual que el marido se nos muestra posteriormente en un proceso de transformación. Sin embargo, el cambio en ella es de naturaleza diferente. Por una parte, se resalta su pasividad, su carácter taciturno y su extrema resignación en la entrega cotidiana. Contrariamente, por otra parte, se sugiere una especie de complicidad y complacencia con el juego perverso del marido. Tal complacencia la hace transformarse de víctima en verdugo.

En relación con el tratamiento de los personajes, destaca la impersonalidad con que son tratados. Se nos muestran a través de una identidad borrada

por designaciones genéricas: los esposos, el marido, la mujer, ella, él. En ningún momento se les asigna un nombre.

1.4. El narrador y su papel en el relato

En *Función nocturna*, nos encontramos con un narrador en tercera persona que registra los gestos y las acciones de los personajes de una manera engañosamente objetiva. Este narrador nos describe las acciones, los pequeños movimientos, las transformaciones faciales y corporales de los protagonistas pero al mismo tiempo, dejando de lado tal objetividad, accede, por breves momentos, a su intimidad

En la primera parte del relato, el narrador, con una técnica cercana al objetivismo, con pocos trazos y oportunas precisiones, nos muestra el mundo de los personajes. Nos conduce por una geografía descarnada: una casa que ha envejecido con sus dueños, unos personajes que son caricaturas de lo cotidiano.

Sin embargo, este narrador introduce sutilmente en varias oportunidades trazos de la intimidad de los personajes, y llega, incluso, a penetrar en sus sentimientos y más profundos deseos. De esta manera, deja de lado la aparente objetividad para llegar a comprometerse en la valoración de los hechos que cuenta. De la mujer, dice, por ejemplo, que *ya nada trina en su interior*, y que ante la cercanía del marido deja sentir en sus adentros *el paso de una risita aguda que corre formando burbujas*. Sobre el hombre, nos acota que *su piel ha venido chupando, año tras año, ... cierta saña*, que la *disposición* de su *semblante reposa en un asiento de conciencia en paz*, y que actúa como *si se sintiera atraído por un liviano espíritu nocturno*.

Cabe destacar, igualmente que cada vez que este narrador brinda un dato cercano a la intimidad de los personajes, lo acompaña de formas modales como: *al parecer, como si, como si ya*, etc. De esta manera, mantiene una aparente distancia con los hechos que está presentando.

Vale la pena hacer referencia a un inesperado y anticipador señalamiento que nos hace el narrador, encubriéndolo dentro de la descripción. Nos dice que el hombre *en su vida real se desempeña como cajero*; de esta forma, muestra al lector atento la existencia de otra vida alterna, distinta a de la monotonía conyugal inicialmente descrita. Nos sugiere así el otro fondo de la realidad.

Igualmente, llama la atención, en las primeras líneas del texto, el empleo de una forma verbal de plural: *ahora les vemos venir*. Dicha construcción verbal pareciera incluir al narrador, como testigo del evento, pero también al lector en una suerte de experiencia compartida.

1.5. El ambiente y su contribución a la coherencia textual

Los personajes, en la primera parte del relato, parecieran moverse en una atmósfera estancada, como detenida en el tiempo. La escena inicial nos muestra un ambiente de monotonía y mediocridad que se hace claramente explícito por medio de la siguiente imagen:

Ahora, la vemos cruzar la verja de una de estas quintas modestas que envejecieron sin haberse quitado el lazo y la falda almidonada que usaron en su fiesta de cumpleaños.

Esta rutina hogareña se hace aún más patente con la descripción de los hábitos y tareas, que en el mismo texto se califican como domésticas.

[Él] se lleva una mano al bolsillo... Un instante después el húmedo chasquido del pestillo suena detrás de ellos.

*Ella se inclina sobre el cubo de basura para asegurarse que la tapa está bien calzada ... los esposos van de un lado para otro cumpliendo las **tareas domésticas**.*

La atmósfera de cotidianidad hogareña está hábilmente conectada con el tema de la rutina como forma de vida y, por tanto, contribuye a reforzarlo. Sin embargo, esta atmósfera se irá transformando en la medida en que los personajes también lo hacen. Puede decirse que dicha atmósfera va cambiando paralelamente al desarrollo de la historia; así, se pasa de lo habitual, de lo extremadamente monótono a lo extraordinario. De la vida real, a otra que está más allá del cotidiano perfil de las cosas.

En relación con la atmósfera en que se mueven los personajes, vale la pena destacar que, desde las primeras líneas de este texto, afloran dos imágenes conectada con los tópicos del rito y del sacrificio. Tales imágenes son la del *umbral*, cuando se nos indica *que cruzan la verja*, y la de la *oscuridad*, cuando se nos habla de la penumbra del jardincito, que envuelve a los personajes antes de penetrar en la casa: *Ella queda rezagada ... disimulada a medias por la oscuridad del jardincito*. Las imágenes de la oscuridad y el silencio se hacen patente varias veces en el texto, e incluso puede decirse que sirven como telón de fondo y ambientación para la acción.

2. La estructura del texto, su relación con el desarrollo del tema

El texto está constituido tipográficamente por once párrafos. Uno de ellos, el décimo, está conformado solamente por una oración.

La primera secuencia temática que he denominado como *la cotidianidad*, está integrada por seis párrafos. En ellos se focaliza temáticamente en la rutina hogareña de la pareja, en sus hábitos y tareas domésticas. Se inicia esta primera

secuencia con una escena que los protagonistas repiten día a día: la vuelta a casa después del habitual paseo vespertino.

*Cada noche, cuando **apenas han dado las nueve**, los esposos regresan a casa después de haber completado un pequeño paseo por el barrio.*

En estos párrafos iniciales, además de introducir a los personajes en una oposición caracterizadora, se presenta igualmente la atmósfera de pesadez y estancamiento que rodea a la pareja, a la casa que habitan y a las tareas que día a día cumplen.

Vinculada, también, con el tratamiento del tema y la atmósfera, surge la referencia al silencio. Se focaliza en él como imagen fuertemente sugerente. Tan es así, que dicha imagen llega a alcanzar en estas líneas un claro valor de indicio.

El silencio que comúnmente se pasea por la casa, se ve interrumpido por rumor de pisadas y conversaciones en voz baja...

Cabe destacar que la mención explícita al hecho de que *los esposos van de un lado para otro cumpliendo algunas tareas domésticas*; así como la descripción de dos actos tan cotidianos y triviales que llegan a rozar la sordidez (*Ella se inclina sobre el cubo de la basura para asegurarse de que la tapa ha quedado bien calzada... y Él... se dirige a hacer su última visita del día al cuarto de baño...*), refuerzan el tema de la rutina como forma de vida.

Llama la atención, también, en esta primera secuencia, la anticipación del tema de la transformación. Este tópico se desarrollará más adelante y tiene especial valor para el discurrir de la historia. Así, a manera de indicio, se hace mención a que *[él se siente] atraído por un liviano espíritu nocturno...*

La segunda secuencia temática está conformada por dos párrafos (7 y 8) y corresponde a *la transformación*, a los cambios que la pareja experimenta al llegar la noche. Esta secuencia juega un papel medular en el desarrollo y la presentación de la historia. Vale la pena destacar que la palabra *transformación* es utilizada al comienzo de dicha secuencia como pista para el lector

*Apenas entran en la alcoba, una **transformación** va teniendo lugar en las facciones del marido... como si en el interior de ese cuerpo una corriente de sangre vigorosa se abriera camino.*

En este segundo segmento, se culmina con la caracterización de los personajes, y se hace énfasis en aquellos rasgos de carácter y de acción que oponen a marido y mujer. Así, mientras él cobra fuerza y seguridad en sí mismo, ella se ve sumamente disminuida, como cuando ... *aparta de él la mirada ocultando una cara bañada por las lágrimas.*

La tercera secuencia está constituida por tres párrafos (9, 10 y 11), corresponde temáticamente a *la entrega o acto ritual*; es decir, a esa *función nocturna* anunciada en el título del texto. Este acto, pleno de sugerencias que se consuma noche a noche, da lugar al desenlace de la historia.

El párrafo nueve con que se inicia esta secuencia describe una especie de rito, en el que vemos a la mujer disponerse para “la entrega”. Llama la atención en estas líneas la forma misma en que se hace la descripción; pues se nos muestra una gestualidad propia de un culto oferente. Incluso esta noción se acrecienta con el empleo de los adjetivos *ritual* y *cadencioso* con que se describe el movimiento del cuerpo de ella. Igualmente, resalta la referencia que se hace a la forma como la mujer se pone de rodillas, dejando el cuello al descubierto. La focalización está dirigida hacia ese movimiento que recuerda al de la víctima en una ejecución.

...[ella] sin hacerse esperar se pone de rodillas en la alfombra,... aparta a un lado el bloque de cabellos valiéndose de un ademán de brazo casi ritual... Dobla con lentitud el espinazo, apoya la frente... y deja el cuello al descubierto.

El párrafo diez está constituido por una sola oración. Destaca sobremedida en este breve segmento cómo se introduce sorpresivamente un nuevo desarrollo temático: la transformación del marido en verdugo que levanta el arma:

[Él]... levanta el hacha en las dos manos.

Llegado este punto climático en el desarrollo del relato, la coherencia textual se debilita, pues se produce un brusco cambio en la focalización; así, se pasa, sin transición temática, de la descripción de la mujer que se arrodilla con movimientos lentos y seductores, a la acción inesperada y extremadamente violenta del marido que sorpresivamente levanta un arma. El cambio de rol del personaje masculino, convertido ahora en verdugo, propicia la ambigüedad y sorprende al lector. Este cambio da un vuelco imprevisto a la historia y altera el previsible desenlace.

La imagen del hacha, plena de sugerencias, introduce nuevos elementos temáticos. La metáfora del arma tomada en las manos (y no entre las manos), habla por sí misma. La narración se suspende momentáneamente, dejando elíptico el ingrediente perverso de la relación entre los protagonistas. Se deja a cargo del lector el esclarecer, a partir de las asociaciones semánticas que el sustantivo *hacha* puede convocar, ¿de cuál clase de instrumento nos habla el texto y en qué consiste ese impreciso pero sugerente ritual que se presenta?

Finaliza el texto con un párrafo en cual se acrecienta aún más la ambigüedad, ya que su sentido contraviene abiertamente el marco de referencias establecidas y los mundos posibles que maneja el lector. La ficción gana terreno y emerge como el doble fondo de una realidad que no llega a asirse completamente:

La cabeza rueda sobre la colcha, por milésima vez en millares de noches semejantes.

¿Cuál es esa cabeza que rueda una y mil veces en noches que idénticas? ¿de qué tipo de acto se trata? ¿por qué se repite una y otra vez? y ¿corresponde este hecho a un asesinato premeditado, a un acto erótico o a un sacrificio?

Cada respuesta nos remite a una lectura diferente. El lector ha de reconstruir su propia historia o, simplemente, asumirá la pluralidad de sentidos como una forma de manifestación de lo real en la vida y de la ficción en el texto.

En relación con la coherencia de este texto, es necesario señalar que, más allá de las marcas textuales que normalmente la propician (tópicos, focalización, palabras temáticas, indicios, etc.), dicha coherencia estará sustentada, en gran medida, en el esfuerzo de interpretación del lector, quien habrá de apelar a su experiencia del mundo, a su memoria semántica y a su competencia literaria para superar la ambigüedad y la imprecisión que el texto le muestra, y poder alcanzar, finalmente, un sentido que nazca de esa misma pluralidad que emerge del mismo relato.

3. La trama: el encadenamiento de las macroacciones

En este relato se cumple sólo una acción fundamental: la transformación que experimentan ambos personajes y que los hace pasar (ante la mirada del lector), de una condición inicial a otra posterior claramente diferenciada. Dicha transformación divide la historia en dos momentos cruciales y opuestos. Además, da lugar al inesperado desenlace.

4. Elementos de cohesión en el texto

En *Función nocturna* destacan una serie de estrategias de cohesión textual que están vinculadas con el carácter literario de dicho relato y que, además, contribuyen a propiciar su coherencia.

La cohesión referencial está sustentada principalmente en la repetición de formas pronominales y nominales en correferencia. Dichas formas encuentran su referente inicial en el sintagma *los esposos* y en su pronombre correferente *les*; ambas construcciones son utilizados al inicio del texto. En adelante, se

hará repetida mención a los protagonistas, al emplear alternadamente los pronombres: *él / ella*, y los sintagmas nominales: *el marido, el caballero / la mujer*.

Este uso alternado de los pronombres *él* y *ella* permite introducir la caracterización y la diferenciación de los protagonistas de manera ordenada; asimismo pone de manifiesto la oposición entre ellos: *Ella queda un poco rezagada del marido... mientras el caballero da un paso decidido hacia el pórtico*. Igualmente, dicha alternancia pronominal comunica al discurso cierto matiz coloquial, de historia que se cuenta.

Destaca, en este mismo sentido, el hecho de que texto se inicia con el sintagma *cada noche*, y concluye, de manera circular, al conectarse referencial y semánticamente con la construcción *millares de noches semejantes*. Por otra parte, el adjetivo *cada* comunica, además, la idea de repetición.

La cohesión léxica se materializa en este texto de variadas maneras. Llama la atención el empleo reiterado de términos y construcciones conectadas semánticamente. Así, por ejemplo en estrecha conexión con la noción de oscuridad, (que como ya señalé posee valor temático), destacan: *noche, cuando llegan las nueve, oscuridad, última visita al cuarto de baño, espíritu nocturno, noches milenarias*, etc. Igualmente, relacionadas con la noción de intimidad aparecen las palabras *alcoba, cama, colcha*, etc.

Especial importancia tiene la utilización de la palabra *ritual*, empleada como adjetivo, pues ella se constituye en un valioso indicio y adquiere claro valor temático. Asimismo, el adjetivo *cadencioso*, aplicado también al movimiento del brazo de la mujer, que en este caso comunica la idea de ritmo, de acción que se repite una y otra vez.

En cuanto a la utilización de las formas verbales y a su relación con la caracterización del discurso, se observa un mayor empleo de verbos en presente de indicativo. Este empleo le confiere al relato la apariencia de discurso oral, además de dar la impresión de que los hechos se están narrando de manera simultánea a su acaecimiento, casi a manera de un chisme contado por un observador habitual. Este parecido con el registro oral coloquial se evidencia también en el empleo de ciertas construcciones sintácticas y conectores de discurso como son: *cuando apenas, como si ya, apenas, por el contrario, etc.*

Resalta en este texto el hecho de que la cohesión, al igual que la coherencia, se debilita en los dos últimos párrafos. Ello, sin embargo, está plenamente justificado desde el punto de vista del efecto estilístico / retórico que busca producir en el lector; de esta manera, al disminuir la fuerza cohesiva, se propicia, lógicamente, la imprecisión y la ambigüedad. El citado debilitamiento de la cohesión se evidencia, por ejemplo, en la ausencia de conectores de discurso, en la elisión de elementos oracionales y en la introducción de dos nuevos

referentes con relevante valor temático: *hacha* y *cabeza*, los cuales no habían sido mencionados, ni sugeridos anteriormente.

5. Aspectos pragmáticos, estilísticos y retóricos

5.1. La adjetivación

Se observa en este texto la tendencia general de la lengua a la posposición adjetiva; sin embargo, en aquellos casos en que se busca focalizar un aspecto característico desde el punto de vista temático, el adjetivo contrariamente se antepone: *pequeño paseo, húmedo chasquido, liviano espíritu*.

Así mismo, destaca la utilización de oraciones con valor adjetival, que al mismo tiempo sirven para introducir imágenes de gran poder de sugerencia:

...las casas que envejecieron sin haberse quitado el lazo y la falda almidonada...

...el silencio que comúnmente se pasea por la casa.

5.2. Imágenes y figuras

Llama especialmente la atención el empleo nuclear y con valor polisémico del verbo *rodar* en el párrafo final del texto. Este verbo, además de su significado básico de “caer dando vueltas”, se asocia semánticamente con el acto de decapitar: *La cabeza rueda sobre la colcha... envuelta en sus propios cabellos*. La asociación entre *cabeza* y *rodar*, acrecienta la ambigüedad del relato, y contribuye a que el lector pueda establecer la conexión velada, pero primordial, entre lo sacrificial y lo erótico.

Esta imagen de la cabeza que rueda tiene un poder claramente sugeridor, ya que conecta metafóricamente con la idea del sacrificio. De hecho, todo el texto se presenta como la expresión de la entrega, del sacrificio, a través de la asociación del acto erótico con un rito de inmolación, en el cual de manera figurada se ofrenda la vida.

Resalta asimismo el señalamiento de que dicho acto de sacrificio se repite por *milésima vez en millares de noches semejantes*. Esta acotación contribuye a ahondar la vinculación con lo ritual y sirve, al mismo tiempo, para enfrentar al lector con lo ficticio del hecho, y conferirle al relato una dimensión que podría calificarse como cercana a lo mítico.

Igualmente, en conexión con el sacrificio y con el acto sexual, se encuentra la referencia, también metafórica e insinuante, a esa *hacha* que el marido levanta *en las dos manos*, más como una ofrenda que como un arma, y que no sabemos dónde ha de dejarla caer.

Entre los recursos de estilo que le confieren al discurso carácter literario, vale la pena resaltar esa imagen que da inicio al relato y que sirve para ubicarnos, desde las primeras líneas, en un ambiente de evidente monotonía y mediocridad que está estrechamente ligado al sentido del relato:

Ahora, les vemos cruzar la verja de a de esas quintas modestas, que envejecieron sin haberse quitado el lazo y la falda almidonada que usaron en su fiesta de cumpleaños.

Asimismo, están presentes dos comparaciones metafóricas con especial poder de sugerencia:

La relación entre los senos de la mujer y los *dos nidos espaciosos que cuelgan de sus ramas, moldeables todavía aunque ya nada trina en su interior.*

La de esa *risita aguda*, que como el agua, *corre formando burbuja.*

Función nocturna es un relato en el cual lo no dicho, lo apenas sugerido, cobra una importancia fundamental para la comprensión de la historia. La precisa adjetivación, las metáforas, las comparaciones veladas conducen al lector de un punto a otro de la realidad, de lo real vivido a lo real imaginado. Así, mediante el hábil manejo de un lenguaje que, por momentos, toca la poesía, se logra que en este texto, de la cotidianidad rutinaria y mediocre, emerja ese otro fondo de la realidad: las motivaciones secretas, el sacrificio, el erotismo re-creado y re-vivido noche a noche. Una relación, en apariencia plana, se abre simbólicamente en varias dimensiones: pasión / muerte, erotismo / castigo, entrega / sacrificio. Todo se confunde en un solo acto con la complejidad de la realidad misma.

Finalmente, hay que señalar que es, en última instancia, la intervención del lector la que concede unidad final al texto, pues éste, en su expectativa de alcanzar una experiencia de lectura totalizadora, que no unívoca, se esfuerza por superar las contradicciones, desentrañar los implícitos y llenar con su conocimiento de la realidad los vacíos de significado que el texto le presenta. La unidad de sentido a la que hago referencia no está en el texto, ni tampoco la añade pasiva y automáticamente el lector, sino que es producto de la relación compleja e interactiva que se establece entre estos a partir de la lectura.

RECURRENCIA

Eduardo Liendo⁹ **El cocodrilo rojo. Mascarada.**
Caracas: Monte Ávila Editores. 1992.

- [1] *FUE UNA muerte espantosa.*
- [2] *Ocurrió una tarde de septiembre de 1473, llovía mucho en el norte de Italia. Grité desesperado cuando me mordieron los perros. No pude dejar de gritar al ser arrastrado hasta la hoguera. (Los inquisidores me acusaron de falsear sueños y difundir utopías, luego me entregaron al brazo secular para que cumpliera la sentencia).*
- [3] *Nadie pudo explicarse por qué, si llovía fuerte, la hoguera creció tan intensa.*
- [4] *Se persignaron al ver que estando mi cuerpo consumido en las llamas de las cenizas se paró una sombra.*
- [5] *Tuve que esperar pacientemente, cinco siglos exactos, para educar los latidos de mi corazón, hasta dominarlos y tornar aquella flaqueza en silenciosa fuerza.*
- [6] *La otra oportunidad llegó un 11 de septiembre de 1973, cuando un pelotón fascista me fusiló en una calle de Santiago de Chile. Un testigo contó que impresionaba mi serenidad frente a los carabineros.*
- [7] *Siempre me asesinan en nombre de Dios.*

3.5. ANÁLISIS DEL RELATO. RECURRENCIA

1. Tema y coherencia:

1.1. Título

Recurrencia, el empleo de esta única palabra como título del texto constituye la primera pista de interpretación para el lector, ella denota la propiedad de “recurrir”; es decir, “un hecho que vuelve a ocurrir, especialmente después de un intervalo”¹⁰. Sin embargo, no se indica cuál es el hecho que se repite, esta información se deja para que sea develada a través de la lectura. Llama la atención, en este caso, que la palabra *recurrencia* no esté precedida de un determinante que sirva para delimitar su referencia, quizá con tal estrategia se pretende, desde el inicio, propiciar la oscuridad que caracterizará el relato.

⁹ Eduardo Liendo Zurita (Caracas, 1941) novelista, cuentista y ensayista.

¹⁰ Diccionario de la Academia Española de la Lengua.

1.2. El tema: sus niveles de explicitación

La primera lectura de este relato produce incertidumbre. De inmediato, el lector se percata de la dificultad para asignarle un tema al texto. Esto se debe a que se plantean situaciones contrarias a la experiencia y al conocimiento del mundo de los destinatarios. Se trata del hecho mismo de la recurrencia, es decir, la posibilidad, en este caso, de que una persona pueda ser asesinada más de una vez y que, más allá de ello, espere pacientemente quinientos años preparándose para otra oportunidad, en la cual, igualmente, será condenado a morir. Es obvio que tal tipo de situaciones sólo pueden ser posibles en el terreno de la ficción; por tanto, quedará a juicio del lector el aceptar o no la verosimilitud de la historia.

Una lectura superficial de *Recurrencia* nos acercaría al tema de la inmortalidad, pues sólo tal condición permitiría a un individuo sobrevivir cinco siglos. Sin embargo, en este caso confunde el hecho de la doble muerte del protagonista; situación que nos pondría ante el tópico de la resurrección o de la reencarnación.

Una segunda lectura nos llevaría al tema de la intolerancia por las ideas del otro; a este nivel de interpretación se accede gracias a las referencias presentes en el texto y al conocimiento enciclopédico del lector. Palabras como *inquisidores*, *fascista*, *carabineros* etc. y las construcciones *falsear sueños* y *difundir utopías* sirven de pistas al confundido lector; asimismo, la ubicación en el tiempo (1473 / 1973) y en la geografía (Italia / Chile) de los hechos que presenta el relato, nos llevan a dos momentos distintos del acontecer de la humanidad que estuvieron signados por la persecución y el asesinato de aquellos que no compartían el modo de pensar de los que, en cada caso, detentaban el poder.

Si, en un esfuerzo de interpretación, unimos el tema antes planteado con la noción de la recurrencia, se nos presenta, en un tercer nivel de interpretación, la intolerancia de las ideas como una situación constante en la historia de la humanidad. No se trata, en esta lectura, del mismo ser humano que muere dos veces asesinado, sino de esa porción de la humanidad que enarbola la libertad de pensamiento y la disidencia como razón de vida y que ha sido perseguida en todas las épocas.

Tópicos como la fuerza de las ideas, lo sobrenatural y la injusticia están también presentes en el relato y contribuyen a la construcción del sentido por parte del lector.

El tema de este relato, como ha sido evidente, debe ser develado y asignado por el lector. Es él quien ha de establecer las relaciones pragmáticas indispensables, de inferencia y contextualización, para darle la necesaria coherencia

al texto. De tal modo que, si el destinatario no fuera capaz de conectar los hechos planteados en el relato con las situaciones históricas a las cuales hacen referencia tales hechos (la inquisición y el fascismo), el sentido del texto no podría ser alcanzado.

1.3. Los personajes y su caracterización

El personaje principal es el hombre perseguido y asesinado por sus ideas. Este personaje se presenta en dos facetas: Primero, condenado y sacrificado en la hoguera por la inquisición italiana; luego, quinientos años más tarde, perseguido político y asesinado por la dictadura del General Pinochet en Chile.

El personaje puede caracterizarse, de manera distinta, en cada faceta. Inicialmente, se trata de un ser atemorizado ante la muerte que no puede dejar de gritar *al ser arrastrado hasta la hoguera*. Posteriormente, se muestra como alguien con gran paciencia y aplomo que logra educar hasta los latidos de su corazón y *tornar aquella flaqueza en silenciosa fuerza*.

De las características físicas y de la vida del personaje, nada se nos dice. Tal estrategia pareciera acentuar la oscuridad de la historia.

El relato presenta dos conjuntos de personajes referenciales. Por una parte, el grupo que representa la intolerancia religiosa, a saber: los inquisidores que acusan y condenan, los verdugos (el brazo secular que cumple la sentencia), los curiosos que presencian la ejecución y que no pueden explicarse *por qué, si llovía fuerte la hoguera creció tan intensa*, y que se persignan asombrados *al ver que estando [el] cuerpo consumido por las llamas de las cenizas se levantó una sombra*. Por la otra parte, el grupo que representa la intolerancia política, a saber: los carabineros que ejecutan la sentencia del poder dictatorial y que integran el pelotón fascista (que ponen fin a la vida del protagonista) y el testigo que cuenta el fusilamiento y da constancia de la serenidad de la víctima en esa circunstancia.

Finalmente, cabe hacer referencia a esa sombra que se levanta de las cenizas después de la ejecución. Tan simbólico elemento propicia la intriga y acentúa la atmósfera sobrenatural que el relato recrea: *... estando mi cuerpo consumido en las llamas de las cenizas se paró una sombra*.

1.4. El narrador y su papel en el relato:

El personaje principal, anteriormente caracterizado, es al mismo tiempo el narrador. Al inicio del relato, este narrador se presenta como distante de los acontecimientos que cuenta, pareciera limitarse a describir los hechos:

FUE UNA muerte espantosa.

Ocurrió una tarde de septiembre de 1473, llovía mucho en el norte de Italia...

Sin embargo, luego se hace presente y da muestra de su subjetividad. No se limita a mostrar los hechos sino que hasta los pondera:

Grité **desesperado** cuando me mordieron los perros. No **pude** dejar de gritar al ser arrastrado hasta la hoguera. (Los inquisidores me acusaron de falsear sueños y difundir utopías, luego me entregaron al brazo secular para que cumpliera la sentencia).

Los segmentos de inicio y de cierre del texto corresponden a evaluaciones del narrador. En la primera línea, éste califica su muerte como espantosa; en la última, reflexiona sobre la justificación de los asesinatos: *Siempre me asesinan en nombre de Dios.*

1.5. El ambiente y su contribución a la coherencia textual

El texto recrea una atmósfera sobrenatural. A pesar de los pocos elementos descriptivos y anecdóticos que se le transmiten al lector (o quizá a causa de ello), éste es sacudido por la referencia a situaciones excepcionales que van más allá de lo humano.

Nadie pudo explicarse por qué, si llovía fuerte, la hoguera creció tan intensa.

Se persignaron al ver que estando mi cuerpo consumido en las llamas de las cenizas se paró una sombra.

En este último ejemplo, la alusión al acto de persignarse por parte de los testigos del crimen, sugiere explícitamente una circunstancia nada convencional.

2. La estructura del texto, su relación con el desarrollo del tema

El relato se divide en siete párrafos tipográficos, sumamente cortos. Dos de estos párrafos, el primero y el último, están constituidos por una oración simple que comunica cada uno un solo contenido. El texto cierra de manera circular ya que los segmentos de inicio y de final hacen referencia a la muerte del protagonista.

En cuanto a su estructuración temática, el relato está constituido por cuatro secuencias:

La *muerte en manos de la Inquisición* (párrafos 1-4). Este primer segmento, el más amplio, desarrolla el tema de la persecución y el asesinato por motivos religiosos. Se sugiere al lector la intolerancia como razón para el crimen. La crudeza y la injusticia de dicha acción quedan patentes en las siguientes líneas:

Grite desesperado cuando me mordieron los perros. No pude dejar de gritar al ***ser arrastrado*** hasta lo hoguera.

La *Espera y transformación* (párrafo 5). El aspecto temático central en esta secuencia es la transformación del protagonista, tras cinco siglos de paciencia y ejercicio del autodomínio físico y psíquico. El protagonista, inicialmente un hombre lleno de temores, deviene en un ser que se impone sobre sus propias flaquezas y logra controlar hasta los latidos de su corazón.

La *Muerte en manos del fascismo* (párrafo 6). Se establece entre esta secuencia y la inicial un paralelismo temático. Nuevamente, la intolerancia (ahora hacia las ideas políticas) da lugar al crimen, solo que en esta circunstancia, el protagonista, ante el pelotón de fusilamiento, enfrenta con serenidad la muerte. El tema del fascismo se devela como tópico en este segmento. La *Reurrencia* (párrafo 7). Este segmento final, constituido por un solo enunciado, consiste en una evaluación del narrador-protagonista sobre la justificación para el crimen cuando se esgrimen razones ideológicas.

3. La trama: el encadenamiento de las macroacciones

Las acciones se articulan en función de la idea central de la *recurrencia*. Una primera secuencia, seguida de una transición o intervalo de tiempo (la espera y transformación), se reproduce casi idéntica en un segundo momento. Las acciones, como señalé anteriormente, son las mismas en cada caso; la condena da lugar al castigo mayor: la muerte en manos de un verdugo:

Acusación/condena₁ → muerte₁ – Espera – [Acusación/condena₂] → muerte₂.

En la segunda secuencia, las acciones correspondientes a la acusación /condena están implícitas, se infieren como paso previo al fusilamiento del personaje.

4. Elementos de cohesión textual

Este texto se caracteriza desde el punto de vista lingüístico por la indeterminación y la impersonalidad. Tales rasgos se ponen de manifiesto en el empleo de pronombres y determinantes indefinidos (*nadie, se, una*), de verbos impersonales y sin temporalidad exacta (*se persignaron ocurrió, llovía*) y en la ausencia de un yo explícito. El grado máximo de indeterminación se alcanza en el enunciado final (*Siempre me asesinan en nombre de Dios*), en el cual no es posible determinar quién ejecuta la acción de asesinar.

Entre los recursos empleados para propiciar la cohesión lingüística, destacan los siguientes:

El empleo reiterado del pronombre *me* y del posesivo *mi*: ... *un pelotón fascista **me** fusiló en una calle de Santiago de Chile. Un testigo contó que impresionaba **mi** serenidad.* Llama la atención que dichas formas son correferenciales con un *yo* que no está explícito en el texto. La elisión de constituyentes gramaticales, en este caso, no sólo tiene la función cohesiva de evitar las repeticiones innecesarias, sino que es utilizado como recurso de sentido que ayuda a propiciar la oscuridad temática.

El empleo del determinante indefinido *una*, al inicio del texto, sirve para enfatizar la caracterización de los hechos relatados, su peculiaridad: *FUE **UNA** muerte espantosa [...] Ocurrió **una** tarde de septiembre de 1473...* En el primer ejemplo, el énfasis, además, está marcado gráficamente por el uso de las mayúsculas.

Este mismo enunciado inicial, *FUE **UNA** muerte espantosa*, constituye una estructura catafórica que encontrará su sentido líneas más adelante, cuando se haga explícita su referencia: la muerte del protagonista en manos del *brazo secular* que ejecuta la sentencia de los inquisidores.

Para contrastar y marcar la relación entre las dos situaciones que el relato refiere, al enunciado inicial, *Fue **una** muerte espantosa*, se le opone la construcción alternativa: *La **otra** oportunidad llegó un 11 de septiembre de 1973....* En este caso, el lector tendrá que conectar anafóricamente las dos circunstancias planteadas.

Otro ejemplo de cohesión con base en la referencia anafórica corresponde al enunciado: ... *tornar aquella flaqueza en silenciosa fuerza.* En este caso, la *flaqueza* se relaciona, por oposición de sentido, con la acción de gritar de forma desesperada, a la cual se hace referencia en el discurso precedente.

En el plano léxico, la cohesión se propicia mediante la repetición de palabras y construcciones relacionadas con los campos semánticos de la violencia y el crimen: *ser arrastrado hasta la hoguera, me mordieron los perros, me entregaron al brazo secular para que cumpliera la sentencia, me fusiló, me asesinan.* Asimismo, están reiteradamente presentes las referencias al fuego: *hoguera, llamas, cenizas.*

5. Aspectos estilísticos pragmáticos y retóricos:

En el texto se hace uso de un lenguaje despojado. Pocos pero precisos son los adjetivos o las construcciones con valor adjetival que se emplean: *muerte espantosa, cinco siglos exactos, silenciosa fuerza, pelotón fascista, grité desesperado, mi cuerpo consumido en llamas.*

La oscuridad de la historia se propicia a través del recurso de la elipsis, no sólo de elementos lingüísticos (como se señaló anteriormente) sino a través de la omisión de información sustantiva. Lo no dicho adquiere en estos casos función de sentido:

Ocurrió una tarde de septiembre.

¿Cuál fue ese hecho singular que se relata?

*... me entregaron al brazo secular para que cumpliera **la sentencia**.*

¿A cuál sentencia se hace referencia?

Como consecuencia del recurso expuesto anteriormente, el lector se ve en la obligación de llenar los vacíos de sentido para comprender el texto. Tendrá, así, que inferir la razón y las circunstancias de cada asesinato. Al mismo tiempo, deberá relacionar dos momentos de la historia en apariencia no vinculados.

Destaca, igualmente, el empleo de una contrariedad semántica como cierre del texto: ***Siempre me asesinan en nombre de Dios***. En este caso, la imposibilidad real de la acción planteada (asesinar a la misma persona más de una vez), acentuada, además, por empleo del adverbio *siempre*, el cual denota, contradictoriamente, continuidad o reiteración de una acción que sólo puede ser realizada una única vez sobre la misma persona.

Finalmente, dos imágenes se imponen al lector:

El fuego inextinguible (*llamas, cenizas, hoguera*) que se opone a la lluvia que no logra aplacarlo. Este fuego que consume pero, al mismo tiempo, eterniza, se relaciona implícitamente con la fuerza de las ideas que no pueden ser acalladas, ni siquiera con la muerte de quienes las sustentan.

La sombra que se levanta de las cenizas, por encima la injusticia y la muerte, para prolongarse en el tiempo y pervivir en la recurrencia de las ideas.

El acercamiento a este texto ha puesto en evidencia la importancia de los elementos pragmáticos para desentrañar el sentido o, mejor dicho, el abanico de sentidos que se abre al lector. En sus líneas, los silencios, los contenidos implícitos, aquellos otros que apenas se sugieren, la fuerza de las imágenes y el conocimiento enciclopédico guiarán el camino de la lectura que, las más de las veces, estará llena de trechos inaccesibles, de espacios secretos, de contradicciones que cada quien tendrá que salvar, a su propio riesgo, dejando de lado los códigos convencionales y las certezas cotidianas.

4. Comentarios finales

Como ha quedado en evidencia la lectura de un texto literario es siempre un reto, una provocación, pues consiste en hallar en él las huellas de quien lo escribió, pero también las nuestras. Se trata de unir, a través del discurso experiencias de vida, impresiones y lecturas de dos seres, el autor y el lector, que por un momento se encuentran virtualmente en el espacio del lenguaje. En cierta manera, leer un texto literario es reconstruir el proceso de su creación. Esta tarea es siempre personal, única e irrepetible de idéntica manera (Chumaceiro, 2024).

Para un lector comprometido con la lectura, leer no es otra cosa que develar, que poner al descubierto las conexiones ocultas las imágenes veladas, los sentidos múltiples y, a veces, contradictorios que cada texto guarda. Esa misma es también la tarea del estudioso del lenguaje, y, especialmente, la del analista del discurso. Por lo tanto, no ha sido otro el propósito de este trabajo.

Espero haber logrado el objetivo de presentar un compendio sobre los principales desarrollos teóricos y metodológicos en el área de los estudios sobre el texto y el discurso; e, igualmente, el de elaborar un esquema de análisis textual y de aplicarlo, a manera de ejemplo, a cinco relatos de escritores venezolanos; más allá de todo ello, confío en que este estudio haya servido para mostrar de manera sencilla cómo el análisis lingüístico es una vía apropiada y fecunda para comprender el texto literario. Es una manera de acceder a otra forma de lectura, igualmente imaginativa y creativa, pero fundamentada sobre las evidencias lingüísticas de estructura y significado que el mismo texto ofrece.

En este sentido, fue mi interés principal mostrar a través de los relatos analizados cómo, lejos de una separación entre las investigaciones literarias y las del lenguaje, hay más bien estrechos vínculos de complementariedad entre ellas. El resultado ha sido enriquecedor en ambos sentidos: la lingüística, que habitualmente se percibe como extremadamente objetiva y ajena a la literatura, se aproximó a ese terreno donde aparecen la subjetividad y la imaginación; la literatura su vez, por lo general recelosa de cualquier teorización,

se fortaleció en el contacto con las precisiones y los conceptos sistemáticos provenientes de los estudios de lenguaje.

Finalmente, quisiera dejar en los estudiantes de Letras, Idiomas Modernos y Comunicación Social, a quienes está dirigido este trabajo, la inquietud por ese tipo de lectura con la cual nos arriesgamos; por esa lectura que no solamente complace sino que indaga y nos confronta, que nos lleva a encontrar en los textos, como en un juego de espejos, las múltiples y ricas facetas del lenguaje y de la creación literaria; pero, también, del mundo que nos rodea y de nosotros mismos.

5. Información bibliográfica de los autores

Gustavo Díaz Solís (1920). Es autor de *Marejada* (1940), *Llueve sobre el mar* (1943), *Cinco cuentos* (1963), *Arco secreto y otros cuentos* (1973).

Ednodio Quintero (Trujillo, 1947). *La muerte viaja a caballo* (1974), *El agresor cotidiano* (1978), *Volveré con mis perros* (1975), *La danza del jaguar* (1991), *Cabeza de cabra* (1993), entre otros.

Orlando Chirinos (Maracaibo, 1944). *Última luna en la piel* (1979), *Oculto memoria del ángel* (1985), *En virtud de los favores recibidos* (1988), *Pájaros de mayo, su trueno verde* (1989), *Adiós gente del sur* (1991), entre otros.

Salvador Garmendia (Barquisimeto, 1928). *Los pequeños seres* (1959), *Los habitantes* (1961), *La mala vida* (1968), *Difuntos, extraños y volátiles* (1970), *Los escondites* (1972), *Memorias de Altigracia* (1974), *El inquieto Anacobero y otros cuentos* (1976), *El brujo hípico y otros relatos* (1979), *El único lugar posible* (1981), *Hace mal tiempo afuera* (1986), *La casa del tiempo* (1986), *El capitán Kid* (1989), *Sobre la tierra calcinada y otros cuentos*, (1992), entre otros.

Eduardo Liendo (Caracas, 1941). *El mago de la cara de vidrio* (1973), *Los topos* (1975), *Mascarada* (1978). *Los platos del diablo* (1985), *El cocodrilo rojo* (1987). *Si yo fuera Pedro Infante* (1989), *Diario del enano* (1995), entre otros.

6. Bibliografía

- ADAM, Jean y Clara U. Lorda. (1999). *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona: Ariel.
- ALCARAZ VARÓ, Enrique y María Antonia Martínez Linares. (2004). *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel.
- AUSTIN, John. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- BARRERA LINARES, Luis. (1995). *Discurso y literatura*. Caracas: Ediciones de la Casa de Bello.
- BARRERA LINARES, Luis. (2007). Aplicación del análisis del discurso al estudio de textos literarios narrativos. En A. Bolívar (comp.), *Análisis del discurso. ¿Por qué y para qué?*, 145-171. Caracas: Los libros de El Nacional.
- BAJTIN, Mijail. (1990). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland. (1979). Introducción al análisis estructural del relato. *Comunicaciones*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- BEAUGRANDE, Robert de y Wolfgang Ulrich Dressler. (1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel.
- BENVENISTE, Emile. (1977). *Problemas de lingüística general I y II*. México: Siglo XXI.
- BERISTÁIN, Helena. (1992). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrua.
- BERNÁRDEZ, Enrique. (1982). *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid: Espasa-Calpe.
- BERNÁRDEZ, Enrique. (1987). Introducción. *Lingüística del texto*. E. Bernárdez (comp.). Madrid: Arco/ Libros.
- BOLÍVAR, Adriana. (1994a). *Discurso e interacción en el texto escrito*. Caracas: CDCH-Universidad Central de Venezuela.
- BOLÍVAR, Adriana. (1994b). Una metodología para el análisis interaccional del texto escrito. *Boletín de Lingüística* 9, 1-18.
- BOLÍVAR, Adriana. (2007). Los problemas del analista: ¿Qué teorías? ¿Qué métodos? ¿Por dónde empezar? En A. Bolívar (comp.), *Análisis del discurso. ¿Por qué y para qué?*, 21-38. Caracas: Los libros de El Nacional.

- BROWN, Gillian y George Yule. (1993). *Análisis del discurso*. Madrid: Visor.
- CALSAMIGLIA, Helena y Amparo Tusón. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- CHIRINOS, Orlando. (1979). Última luna en la piel. *Ultima luna en la piel*. Caracas: Fundarte.
- CHUMACEIRO, Irma. (2005). *Estudio lingüístico del texto literario. Análisis de cinco relatos*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- CHUMACEIRO, Irma. (2007). El análisis lingüístico del texto literario: una forma de lectura. En A. Bolívar (comp.), *Análisis del discurso. ¿Por qué y para qué?*, 173-199. Caracas: Los libros de El Nacional.
- CHUMACEIRO, Irma. (2010). Las voces del poema. Una lectura desde la pragmática literaria. *Akademós* 12 (1 y 2). 105-135.
- CHUMACEIRO, Irma. (2023). Juan Sánchez Peláez: «Filiación oscura» soledad, oscuridad y despojamiento En *Trópico Absoluto. Revista de crítica, pensamiento e ideas*. <https://tropicoabsoluto.com/2023/02/11/juan-sanchez-pelaez-filiacion-oscura/>
- CHUMACEIRO, Irma. (2024). El poema como discurso; una mirada desde la pragmática de la comunicación literaria. *El inocente*, texto de Eugenio Montejo. Londoño Zapata, O. (ed.) *Enfoques latinoamericanos de análisis del discurso*. Biblos: Universidad del Tolima, pp. 130-144.
- DOLEZEL, Lubomir. (1997). Mímesis y mundos posibles. En A. Garrido (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, 69-94. Madrid: Arco Libros.
- DÍAZ SOLÍS, Gustavo. (1973). Entre las sombras. *Arco secreto y otros cuentos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- EAGLETON, Terry. (1988 [1983]). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ECO, Umberto. (1981). *Lector in fábula*. Barcelona: Editorial Lumen.
- ESCANDELL, María Victoria. (1999). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.
- ESPAR, Teresa. (1996). El discurso o la polifonía de un término. *Lengua y Habla* 1.2. 56-66.
- GARMENDIA, Salvador. (1992). Función nocturna. *Sobre la tierra calcinada y otros cuentos*. Bogotá: Editorial Norma.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. (comp.). (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.

- GARRIDO, Miguel Ángel. (2001). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- GENETTE, Gerald. (1979). Fronteras del relato. *Comunicaciones*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- GENETTE, Gerald. (1972-1976). Discurso del relato, En *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- HALLIDAY, Michael y Ruqaiya Hasan. (1976). *Cohesion in English*. London: Longman.
- HALLIDAY, Michael y Ruqaiya Hasan. (1990). *Language, Context, and Text: Aspect of Language in a Social Semiotic Perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- HALLIDAY, Michael. (1986). *El lenguaje como semiótica social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HARSHAW, Benjamín. (1997). Ficcionalidad y campos de referencia. En A. Garrido (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, 123-157. Madrid: Arco Libros.
- LÁZARO CARRETER, Antonio. (1987). La literatura como fenómeno comunicativo. En J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, 151-170. Madrid: Arco / Libros.
- LIENDO, Eduardo. (1992). Recurrencia. *El cocodrilo rojo/ Mascarada*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- LOPES FÁVERO, Leonor y Villaça Koch, Ingedore. (1983). *Lingüística textual: Introdução*. São Paulo: Cortez Editora.
- LÓPEZ ALONSO, Covadonga. (2014). *Análisis del discurso*. Madrid: Síntesis.
- LOZANO, Jorge, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril (1989). *Análisis del discurso*. Madrid: Cátedra.
- LUJÁN, Ángel. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco/ Libros.
- LYONS, John. (1984). *Introducción al lenguaje y la lingüística*. Barcelona: Teide.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradillas. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MARTÍNEZ, María Cristina. (1994). *Análisis del Discurso*. Cali: Facultad de Humanidades-Universidad del Valle.
- MAYORAL, José A. (comp.). (1987). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco / Libros.
- MOLERO, Lourdes. (1985). *Lingüística y discurso*. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- OHMANN, Richard. (1987) Los actos de habla y la definición de literatura. En J.A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, 11-34. Madrid: Arco / Libros.

- PAVEL, Thomas. (1999). Narraciones literarias. En T. van Dijk. (comp.), *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*, 109-128. Madrid: Visor.
- PESSOA, Diana. (1990). *Teoría semiótica do texto*. Sao Paulo: Editorial Atica.
- POZUELO, José M. (1992). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- QUINTERO, Ednodio. (1993). La venganza. *Cabeza de cabra*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- SCHIFFRIN, Deborah. (1987). *Discourse Markers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHMIDT, Siegfried. (1978). *Teoría del texto*. Madrid: Cátedra.
- SCHMIDT, Siegfried. (1987). La comunicación literaria. En J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, 195-212. Madrid: Arco / Libros.
- STEINER, George. (1972). La lingüística y la poética. *Extraterritorial*. Barcelona: Seix Barral.
- STUBBS, Michael. (1987). *Análisis del discurso*. Madrid: Alianza.
- TODOROV, Tzvetan. (1979). Las categorías del relato literario. *Comunicaciones*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- VAN DIJK, Teun. (1980). *Texto y contexto*. Madrid: Cátedra.
- VAN DIJK, Teun. (1983a). *Estructura y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.
- VAN DIJK, Teun. (1983b). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.
- VAN DIJK, Teun. (1987). La pragmática de la comunicación literaria. *Pragmática de la comunicación literaria*, J. A. Mayoral (comp.). Madrid.: Arco / Libros. 171-194.
- VAN DIJK, Teun. (1990). *La noticia como discurso*. Barcelona: Paidós.
- VAN DIJK, Teun. (1999). (comp.). *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*. Madrid: Visor.
- VAN DIJK, Teun. (2000). El estudio del discurso. En T. van Dijk (comp.), *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I*, Barcelona: Gedisa. 21-65.
- VAN DIJK, Teun. (2012). *Discurso y contexto*. Barcelona: Gedisa.
- VARGAS, Vilma. (1989). *Una semiología del texto poético*. Caracas: CDCH-Universidad Central de Venezuela.
- VILLAÇA KOCH, Ingedore y Luiz C. Travaglia. (1990). *A coerencia textual*. Sao Paulo: Contexto Editora.
- VILLAÇA KOCH, Ingedore. (1990). *A coesão textual*. Sao Paulo: Contexto Editora.
- VILLAÇA KOCH, Ingedore. (2002). *Desvedando os segredos do texto*. Sao Paulo: Cortez Editora.

Irma Chumaceiro Arreaza

Profesora Titular jubilada de la Universidad Central de Venezuela. Licenciada en Letras, Magíster Scientiarum en Lingüística de la Universidad Central de Venezuela (UCV) y Especialista en lengua y literatura española (ICI - Madrid). Profesora de la Escuela de Letras y de las Maestrías en Lingüística y en Estudios del Discurso, en el Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación de UCV, ello en las áreas de Semántica, Pragmática, Español de América y Análisis del discurso. Fue Directora de la Escuela de Letras de esa misma Universidad (1990-1993 y 1994-1996). Autora de numerosos artículos, entre otros, sobre lingüística: *La cortesía verbal en el español de Venezuela como expresión de cultura e identidad*, *Morfología* [del español de Venezuela]; sobre análisis del texto literario: *Una mirada desde la pragmática a un texto de Eugenio Montejo*, *Juan Sánchez Peláez: "filiación oscura"*, *Las voces del poema*, *El poema como discurso*, *La literatura como puente para la lectura*, *El análisis del discurso como forma de lectura y sobre el discurso político: El discurso político en Venezuela: teoría y praxis. El discurso de Hugo Chávez: del poder de la seducción a la confrontación como estrategia*. En el 2001 y 2005 publicó el libro *Estudio lingüístico del texto literario*, con el Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV y, en coautoría con Alexandra Álvarez, *El español, lengua de América* (2005), en coedición de Libros de El Nacional y FHE-UCV.

Este trabajo constituye un aporte al estudio lingüístico del texto literario dentro del área específica del análisis textual. Se sabe que la literatura como hecho del lenguaje ha sido siempre un material privilegiado para los estudios lingüísticos; sin embargo, pocas veces los métodos empleados consiguen conciliarse con la riqueza elusiva del significado en la comunicación literaria. Si algo singulariza esta metodología es la presentación de un modelo de análisis que, sin reducir la complejidad y especificidad de la literatura, rinde cuenta de la cohesión y de la coherencia lingüísticas. La resonancia del texto en el lector se convierte aquí en un punto de partida para registrar y valorar las relaciones textuales y contextuales, y apoyar en ellas buena parte de la comprensión e interpretación de un texto literario. Así, el universo verbal e imaginario de cinco relatos de narradores venezolanos (Gustavo Díaz Solís, Ednodio Quintero, Orlando Chirinos, Salvador Garmendia y Eduardo Liendo) son minuciosamente recreados en un ejercicio de lectura, que reúne, en una síntesis conciliadora, los aspectos básicos del análisis literario conjuntamente con los planteamientos del análisis del texto y del discurso. El tema, la cohesión, la coherencia y los rasgos sintáctico-gramaticales en el plano del lenguaje sirven de puente para acercarse a las características estilístico-retóricas de la narración. Asimismo, el análisis pone en evidencia, dentro de la dimensión pragmática de cada texto, las estrategias de la comunicación literaria. De tal manera, el modelo propuesto busca, como señala su autora, “una fecunda relación de coincidencia y complementariedad” entre las investigaciones lingüísticas y las literarias. Se trata, finalmente, de un estudio, que además de propiciar un acercamiento creativo a la lectura literaria, nos descubre ese entramado verbal (semántico-gramatical) que subyace a cada texto, que hace posible no solo la re-construcción de su sentido por parte del lector, sino que pone en evidencia sus singularidades.

ISBN: 978-980-6708-88-4



Colección Estudios