

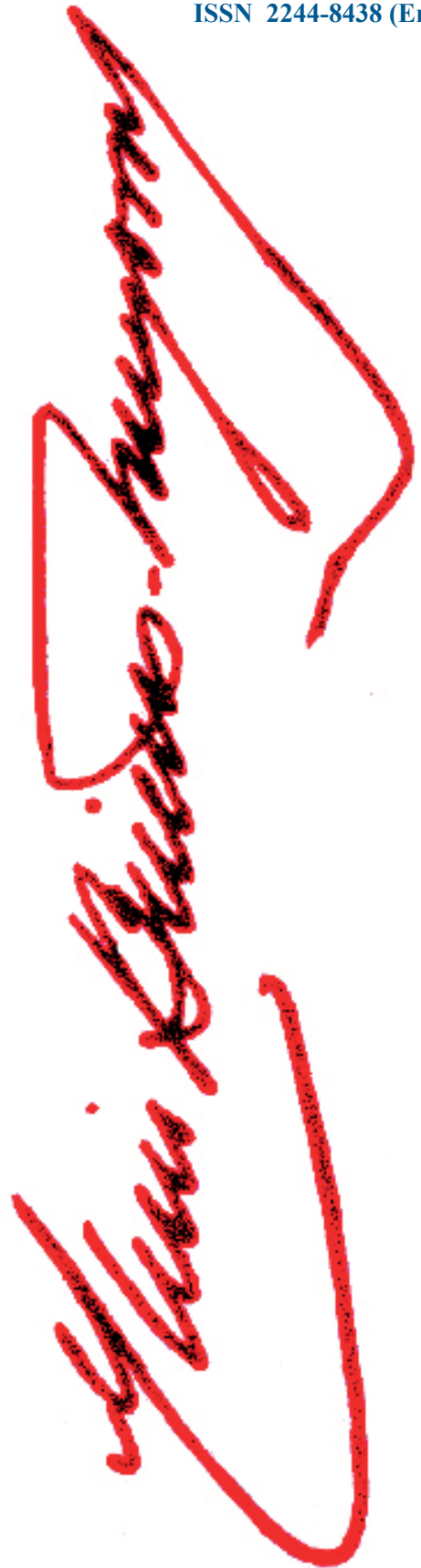
ISSN 0798-1570 (Impresa)
ISSN 2244-8438 (En Línea)

40

Número
Nueva Etapa
Julio- Diciembre 2019

Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria,
Lingüística y Estudios Culturales



Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales
del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas «Marío Briceño-Iragorry»
<http://www.saber.ula.ve/cifranueva/> E-mail: cifranueva@ula.ve

Autoridades de la Universidad de Los Andes:

Rector: Mario Bonucci Rossini
Vicerrectora Académica: Patricia Rosenzweig
Vicerrector Administrativo: Manuel Aranguren
Secretario: José María Andréz

Autoridades del Núcleo «Rafael Rangel» - Trujillo:

Vicerrector: Hebert Lobo
Coodinadora Académica: Silvana Cardozo
Coordinador Administrativo: Rolando Adriani
Coordinador de Secretaria: Carmen Castillo

Editores de la Revista *Cifra Nueva*:

Editor-Jefe:
Juan José Barreto González (Universidad de Los Andes-Venezuela)
Editor-Adjunto:
Yherdyn Peña (Universidad de Los Andes-Venezuela)
Asistente Editorial:
Argenis Dario Valera Delgadillo (Universidad de Los Andes-Venezuela)

Comité Editorial:

María E. Urrutia (Universidad de Los Andes-Venezuela); Carlos Baptista (Universidad de Los Andes-Venezuela); María Fé González (Universidad de Los Andes-Venezuela); Pedro Cuartín (Universidad de Los Andes-Venezuela); Isidoro Requena (Universidad de Los Andes-Venezuela); Víctor Vásquez Medina (Universidad de Los Andes-Venezuela); Alberto Villegas (Universidad de Los Andes-Venezuela); Irida García (Universidad del Zulia-Venezuela); Jesús Enrique Zuleta (Universidad de Los Andes-Venezuela); María de los Angeles Pérez López (Universidad de Salamanca-España); Andrés Martínez Lorca (Universidad Nacional de Educación a Distancia-España); Benjamín Valdivia (Universidad de Guanajuato-México); Hernando Motato (Universidad Industrial de Santander-Colombia); Lisiane Aguiar Machado (Universidad do Vale do Río do Sinos-Brasil); Gloria Favi Cortés (Universidad Internacional SEK-Chile); Marcela Garzón Gualteros (Universidad Antonio Nariño-Colombia); Nisia Martins do Rosario (Universidad do Vale do Río do Sinos-Brasil); Alexis Berrios (Universidad "Simón Rodríguez"-Venezuela); Abad Castañeda (Universidad Sudcolombiana-Colombia); Xiomara Escalona (Universidad de Los Andes-Venezuela).

Responsable de Canje:

Luz Marina Bastidas (Universidad de Los Andes-Venezuela)

Consejo de Redacción:

Alberto Villegas (Universidad de Los Andes-Venezuela); Katuska Briceño (Universidad de Los Andes-Venezuela); Ivonne Ruza (Universidad de Los Andes-Venezuela).

Consejo de Arbitraje:

María E. Urrutia (Universidad de Los Andes-Venezuela); Isidoro Requena (Universidad de Los Andes-Venezuela); Naudy Lucena (Universidad de Los Andes-Venezuela); María Fé González (Universidad de Los Andes-Venezuela); Carlos Sandoval (Universidad Central de Venezuela-Venezuela); Rafael Angel Rivas (Instituto Universitario de Tecnología "Rodolfo Loero Arismendi" -Venezuela); Beatriz Méndez (Universidad Nacional Autónoma de México-México); Eva Guerrero (Universidad de Salamanca-España); Enrique Plata Ramírez (Universidad de Los Andes-Venezuela).

Traducción:

Evelyn Urbina y Daniel Castillo Araujo (Universidad de Los Andes-Venezuela)

Diseño de Portada y Diagramación:

Argenis Valera (Universidad de Los Andes-Venezuela)

Corresponsalías:

Argentina: Roberto Ferro. **Chile:** Gloria Favi Cortés, Leonidas Morales, Iván Carrasco. **Brasil:** Nisia Martins do Rosario, Floriano Martins, Lisiane Aguiar Machado. **España:** Francisco Vicente Gómez, Carmen Ruiz Bamonuero, María Angela Pérez López, Andrés Martínez Lorca, José Zúñiga. **Francia:** Francois Delprat. **México:** Josu Landa, Edgar Samuel Morales, S. Benjamín Valdivia. **U.S.A:** Daniel Balderston, Eduardo Chirinos, Pedro Emilio Carrillo. **Ecuador:** Raúl Vallejo. **Cuba:** Jorge Forret. **Colombia:** Marcela Garzón Gualteros, Hernando Motato, Abad Castañeda.

Financiada por:

El Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico Tecnológico y de las Artes de la Universidad de Los Andes.
Vicerrectorado Administrativo de la Universidad de Los Andes.

País de Edición: República Bolivariana de Venezuela

Indizada y Acreditada en:

CDCHTA (ULA)
REVENCYT: RVC009
LATINDEX: 20191

ISSN 0798-1570

ISSN Electrónico 2244-8438

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY

Depósito Legal: P P92-0047

Depósito Legal Electrónico: ppi 201202ME4019

©Universidad de Los Andes.

Cifra Nueva, revista semestral, indizada, acreditada y arbitrada, editada por el *Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas "Marío Briceño-Iragorry"* perteneciente al Núcleo "Rafael Rangel" de la Universidad de Los Andes (Venezuela), revista de carácter científico y humanístico, cuyos objetivos son promover y desarrollar la crítica, la investigación y la divulgación de temas relacionados con la Literatura, la Lingüística y los Estudios Culturales. Publica estudios y artículos originales, resultados de investigaciones, ensayos teóricos y propuestas que amplíen la reflexión y comprensión en este dinámico campo, dirigida a investigadores, críticos, estudiantes y lectores especializados. Los trabajos publicados son responsabilidad absoluta de sus autores y pueden reproducirse total o parcialmente siempre que se señale al autor y a *Cifra Nueva* como fuente.

Cifra Nueva. Núcleo «Rafael Rangel», Casa Carmona. Avenida Isaías Medina Angarita. Sector Carmona. 4º piso. Trujillo Edo. Trujillo, Venezuela. Telefax: 0058-72-2366182. Apartado postal N° 46. ZP. 3102-A. E-mail: cill@ula.ve / cifranueva@ula.ve. Web: www.nurr.ula.ve/cill

Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales
Nº 40. Julio-Diciembre 2019. Primera Etapa: Nº 1 al 16 / Nueva Etapa: Nº 17 al 39

Tabla de Contenido

Table of Contents

Págs.

3 **Editorial**

4 **Estudios**

5-15 **Castillo, José Ramón**

Escribir desde la Oralidad: ¿Podemos plantearnos una solución epistémica desde la literatura?

Writing from orality: Can we consider an epistemic solution from literature?

16 **Artículos**

17-28 **Guzmán Toro, Fernando José**

Salvador Valero, arte, existencia y crónica visual.

Salvador Valero, art, existence and visual chronicle.

29-41 **Vargas Villamizar, Yaquelin**

Gabriel García Márquez: vida, palabra y acción.

Gabriel Garcia Márquez: life, word and action.

43-48 **Terán González, Carol del Carmen**

Educación y descolonización.

Education and decolonization.

49-55 **Herrera Diamónt, Yubraska**

Susurros del cuerpo.

Whispers of the body.

57-67 **Araque Escalona, Juan Carlos; Corrales, Nelson; Riera**

Montenegro, Mayra Verónica; Grados Fabara, Katya Mercedes

Algunas consideraciones en torno a los lugares comunes y su relevancia en el discurso argumentado.

Some considerations regarding common places and their relevance in the argued speech.

Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales
Nº 40. Julio-Diciembre 2019. Primera Etapa: Nº 1 al 16 / Nueva Etapa: Nº 17 al 39

Tabla de Contenido

Table of Contents

Págs

- 69-78 **Carmona Bermúdez, José Gregorio**
Refiguración sobre el actante Pedro en la novela *Ídolos Rotos* de Manuel Díaz Rodríguez.
Reference on the actor Pedro in the novel *Ídolos Rotos* of Manuel Díaz Rodríguez.
- 79-101 **Petit Castellano, Rainier J.**
Etimología y mutación semántica: enfoque microanalítico.
Etymology and semantic mutation: a micro-analytical approach.
- 105-112 Normas *Cifra Nueva* para edición de trabajos.
Cifra Nueva guidelines for editing works.

EDITORIAL

Tener la edad de cuarenta ediciones no es cualquier cosa. Puedes contar con todos estos números a través del enlace www.saber.ula.ve/cifranueva/. Gracias al trabajo arduo de los colaboradores, tenemos un variado índice de estudios y artículos que podemos mostrar a través de esta ventana semiótica nacida por allá en 1992 como expresión sistemática para la contribución en el diverso debate de la cultura.

Persistimos en esta labor editorial valiéndonos del apoyo de un grupo de personas que semestralmente nos entregan sus logros, búsquedas e interrogantes abiertas, después de editarse cada número, al libre discernimiento de la lectura. A pesar de las trabas de todo tipo puestas a lo largo de esta historia, *Cifra Nueva* reluce en cada número. La universidad disuelve su política editorial, así como disgrega su doctrina en el desencanto cotidiano de la política mal interpretada. Sólo nos resta y nos queda persistir en este esfuerzo creativo, comunicacional, de la ventana semiótica. En ello queremos persistir y persistimos porque una revista es fundamento de reunión crítica y de difusión. Nuestro agradecimiento se, de esta forma, congrega en los colaboradores.

Gracias a Castillo, José Ramón, por su interesante Estudio denominado “Escribir desde la Oralidad: ¿Podemos plantearnos una solución epistémica desde la literatura?”. También, Guzmán Toro, Fernando José, nos entrega un artículo sobre uno de nuestros artistas populares: “Salvador Valero, arte, existencia y crónica visual”. Al mismo tiempo, Vargas Villamizar, Yaquelin, vuelve a colaborararnos, esta vez con su artículo “Gabriel García Márquez: vida, palabra y acción”. Por su parte, Terán González, Carol del Carmen, nos entrega una interesante reflexión llamada “Educación y descolonización” como insistencia en un tema necesario. Herrera Diamónt, Yubraska, nos entrega su performance crítico, “Susurros del cuerpo”. Igualmente, el grupo de Araque Escalona, Juan Carlos; Corrales, Nelson; Riera Montenegro, Mayra Verónica; Grados Fabara, Katya Mercedes, nos dejan “Algunas

consideraciones en torno a los lugares comunes y su relevancia en el discurso argumentado” como búsqueda reflexiva para la comprensión de este tipo de discursos. Finalmente, los trabajos de Carmona Bermúdez, José Gregorio, “Refiguración sobre el actante Pedro en la novela Ídolos Rotos de Manuel Díaz Rodríguez”, y de Petit Castellano, Rainier, “Etimología y mutación semántica: enfoque microanalítico”, uno aborda la instanciación de la refiguración desde el texto literario y, el otro, plantea este tipo de enfoque microanalítico en una doble relación.

Cifra Nueva se complace de cerrar esta etapa de cuarenta ediciones. Reiteramos nuestro compromiso de seguir en el 2020 con la pretensión de mostrar el oficio de la escritura, la crítica y la investigación académica en función de la comprensión comunicada.

Dr. Juan José Barreto González.
Editor-Jefe

Estudios:

ESCRIBIR DESDE LA ORALIDAD ¿PODEMOS PLANTEARNOS UNA SOLUCIÓN EPISTÉMICA DESDE LA LITERATURA?

WRITING FROM ORALITY
CAN WE CONSIDER AN EPISTEMIC SOLUTION FROM LITERATURE?

Castillo, José Ramón*

Universidade Federal da Integração Latino-americana
(UNILA)
Foz do Iguaçu, Brasil

Resumen

Hablar sobre Oralidades y su contexto epistémico conlleva a divagar en campos que se cruzan y que es imposible definir de manera tácita, por ser un fenómeno cultural, las corrientes del pensamiento que tratan de descifrarlo caen en conflicto por las metodologías que se insertan en una taxonomía de pensamiento occidental. El objetivo fundamental radica en la indagación de diversos autores y escuelas que plantean un marco teórico que entran en estas dinámicas culturales. Se hace un recorrido buscando estas líneas encontrando tres grandes problemas: el primero, la Oralidad como categoría dentro de la disputa entre Lo Oral y Lo Escrito que plantea el pensamiento occidental; segundo, la Oralidad como Literatura escrita y sus obstáculos de transcripción puesto que resulta siempre una versión del concepto original generando un conflicto epistémico; y tercero se genera una propuesta de Oralidad vista como un proceso Intercultural que requiere de miradas múltiples en espacio/tiempo, para culminar con una propuesta epistémica que logre abarcar diferentes puntos de vista desde Latinoamérica. Por ahora la discusión se mantiene entre esta necesidad de escribir lo Oral y de allí se generan puntos de vistas válidos de acuerdo al contexto en el que son analizados.

Palabras clave: Oralidades, Interculturalidad, Epistemología de Latinoamérica.

Abstract

Talking about Oralities and their epistemic context leads to wandering in fields that cross and that it is impossible to define in a tacit way, because it is a cultural phenomenon, the currents of thought that try to decipher it fall into conflict because of the methodologies that are inserted in a taxonomy of western thought. The fundamental objective lies in the investigation of diverse authors and schools that propose a theoretical framework that enter into these cultural dynamics. A journey is made looking for these lines finding three great problems: the first, Orality as a category within the dispute between the Oral and the Written that western thought raises; second, Orality as written Literature and its transcription obstacles since it is always a version of the original concept generating an epistemic conflict; and third a proposal of Orality seen as an Intercultural process that requires multiple looks in space/time, to culminate with an epistemic proposal that manages to embrace different points of view from Latin America. For now the discussion is maintained between this need to write the Oral and from there valid points of view are generated according to the context in which they are analyzed.

Keywords: Oralities, Interculturality, Epistemology of Latin America.

*Director de teatro y dramaturgo. Docente Asociado a dedicación EXCLUSIVA de la Universidad Nacional Experimental del Táchira-Venezuela. Director de la Compañía El Incinerador Teatro. Mestre em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana-Brasil. Magister Scientiae en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes-Venezuela. Fundador del grupo de Investigaciones "Proyecto FRONTERAS". Su línea de investigación es sobre Teatro Comparado, Dramaturgia del Cuerpo, Cultura Popular y Arte en la Frontera. Representante para Brasil del Comité de las Artes de Chihuahua (COMART)-México. Actualmente reside en Foz do Iguaçu (Brasil).

Finalizado: Brasil, Marzo-2019 / **Revisado:** Abril-2019 / **Aceptado:** Junio-2019

La Oralidad¹ es un tema que se ha venido fortaleciendo en los últimos años debido a los múltiples elementos –estéticos y culturales- que ella envuelve, por tal razón se intenta construir un campo epistémico que unifique criterios, pero occidente ha reiterado constantemente de manera confusa, y no logra llegar a un acuerdo posible.² La Oralidad requiere de la restructuración de un campo de investigación, pues históricamente con la imposición de modelos culturales racionalistas, descendientes de la Ilustración y la necesidad de crear una clasificación que sirva de método unificador, aparecen muchas aristas en medio de esta polifonía.

La retórica de la modernidad (salvación, novedad, progreso, desarrollo), puesto que la modernidad es un discurso que interpreta el devenir histórico en beneficio de los propios narradores de ese relato, surgió junto con la lógica de la colonialidad: la destrucción en nombre de la salvación del nuevo orden, sea el cristiano del siglo xvi o el del desarrollo de finales del siglo XX e inicios del XXI. (Mignolo, 2015 p.p.33-34)

Queda de manifiesto, que aún se siguen obviando detalles y van apareciendo nuevas vías para definir los conceptos que la academia está procurando. Aunque vale decir que, desde este principio de clasificación, la búsqueda de conceptos genera más caos que soluciones, más divagaciones que respuestas y más caminos por explorar, pues la metodología no es uniforme y se adapta a las condiciones donde se hallan los relatos.

1 Vamos a señalar con mayúscula Oralidad, Escritura y Literatura para definir las como los puntos álgidos en los que nos moveremos en adelante.

2 Sobre el tema se ha buscado entrar en una definición de Oratura (Pio Zirimu), Oraliture (Maximilian Laroche), Oralidad y escritura (Walter Ong), Tradición Oral (Stewart Brown, Mervyn Morris y Gordon Rohlehr), sin obviar Literatura Oral de Paul Sebillot quien comenzó esta discusión a finales del siglo XIX, pero, en el caso Latinoamérica y el Caribe hay una necesidad de entrar en esta mezcla polifónica, tratar de crear una definición clara de la taxonomía literaria y confrontarla entre los que construyen lo Oral y su Escritura. Tal vez este trabajo sea bastante amplio y hasta imposible de demarcar, pero hay que dejar algunas reflexiones para entender estas dinámicas.

Si vamos a trabajar la Oralidad como parte de la Literatura surgen preguntas que llevarán el hilo conductor de esta reflexión de la siguiente manera, ¿cuál es la necesidad de multiplicar los conceptos en pequeñas categorías que a su vez se subdividen, dejando vacíos en medio de su propia génesis?³ ¿es la Oralidad parte de la Literatura?, entendiéndola a la literatura como una disciplina occidental que plasma toda su esencia en la impresión física; ¿podemos hablar de un proceso de colonización y dominación del pensamiento desde la literatura?, ¿por qué no logramos definir el concepto de la Oralidad, será acaso que estamos en medio de un espacio donde ya no hay más respuestas? o ¿estamos obviando los procesos multiculturales que se van generando en los contextos donde las narraciones se desarrollan? a esta última pregunta hay que dejar claro que los sistemas culturales se definen a medida que se cruzan. Sumando todo ello, podemos decir que la Oralidad, al ser tan dinámica no logra ingresar a un método de reconstrucción de simbolismo único.

Estas diatribas nos llevan a pensar en la composición de un nuevo campo epistémico, que resulte más amplio y que abarque, no sólo la Oralidad como parte de una literatura en el constructo del discurso, sino que, sea parte integral de un contexto, donde haya evidencia que su génesis es la misma existencia de las comunidades que la preservan. Los grupos culturales a su vez, modifican los relatos orales de acuerdo a sus necesidades de espacio y tiempo.

La racionalidad imperante siempre tuvo enfrente otro tipo de “racionalidad” en las mayorías populares. En el contexto de un proyecto invisibilizador y represivo que la afectaba y afecta, emergió de distintas formas y en

3 Durante el siglo XX de manera ardua, se categorizan movimientos intelectuales en toda la cartografía Latinoamericana como en el caso del Modernismo, el Boom, el indigenismo, las periferias afrodescendientes sólo por mencionar una mínima parte, sin dejar de obviar la política y los movimientos comunitarios que son objeto de interpretaciones y de obstáculos permanentes por agentes externos.

distintos lugares a lo largo de nuestra historia regional, y ha tenido una emergencia destacada en el proceso de contestación al neoliberalismo, donde aparece en la “superficie” política y académica latinoamericana con una fuerza y madurez gravitante. (Friggeri, 2015 p.7)

Oralidades y categorías

La Oralidad, originalmente está concebida como el imaginario capaz de hablar de sí mismo, que envuelve su recorrido en espacio-tiempo no lineal, y va anexándose a las huellas culturales que permiten apreciar su recorrido de identidad y memoria. El fenómeno de recopilación oral está enmarcado en una casilla de lo informal

Las obras de los cantantes excluidos están basadas en los principios de composición propios de las comunidades de oralidad primaria, generalmente destinadas por los poetas ilustrados, como la redundancia o copiosidad, lo agonístico, las estructuras aditivas, el uso de fórmulas adjetivales, las pautas intensamente rítmicas y los proverbios. (Valero, 2015, p.45)

De acuerdo con occidente, esta afirmación responde a una serie de aspectos que se definen en la misma palabra como parte la sumisión del concepto y de su amplitud al unísono (cfr. Fernández, 2004). Desde que se plantea la clasificación de manifestaciones culturales que aparecen en el relato, se considera como una estructura de pensamiento que debe ser y estar en la taxonomía. Por ello el juego del academicismo se impregna desde Kant en un sinfín de vericuetos en los entretejen por caminos insondables y son casi imposibles de definir:

Espacialmente, se acuñaron expresiones como modernidades alternativas, modernidades subalternas o modernidades periféricas para dar cuenta de la modernidad, pero desde perspectivas no europeas. Sin embargo, todos estos argumentos y narrativas tienen un problema común: todos ellos mantienen la centralidad de la

modernidad euroamericana o, si se quiere, presuponen una «modernidad de referencia» y se colocan en posiciones subordinadas. (Mignolo, 2015, p.31).

Es una necesidad de unificar criterios para definir las formas de los relatos, porque van apareciendo en cada uno de los recodos culturales, no sólo de Latinoamérica, sino de culturas que se alejan de las barreras académicas de occidente. Para el contexto de Latinoamérica las comunidades de los pueblos originarios y de afrodescendientes, las costumbres dependen de patrones que van de la mano del juego de lo oral, es decir, que las manifestaciones culturales no tienen una definición clara en disciplinas, sino que en cada una de ellas, los matices aparecen en respuestas de espacios y contextos de su construcción. Por ello es muy difícil encontrar las diferencias entre literatura, arte, rituales, medicina o religión.

Las costumbres culturales están unificadas por criterios donde la Oralidad, son parte de la conformación de un constructo “imaginario cultural”, como se refiere Edoard Glissant (2005, p. 131), y no es de esperar que haya un espacio para la división, en este caso las Oralidades no se separan de la literatura, pero al unísono pertenecen al acervo oral y artístico de cada región. Es casi imposible entrar en esta diatriba y la epistemología académica, pues, le resulta difícil definir estos recodos. La literatura en su concepción original ve esta manifestación como parte de una necesidad de lo publicable, y es que, históricamente desde que parece la imprenta, el proceso escolástico sintió un segundo empujón que lo lleva a alinearse y a multiplicarse en las ciudades letradas y configuraciones intelectuales que se definen de las políticas colonizadora de los libros (Rama, 2001)⁴

⁴ Aquí no se pretende debatir la existencia de la cultura letrada, pues ya en sí mismo realizamos un acto de escritura, al contrario, es la reivindicación de una herramienta que resulta alternativa y que nos puede ayudar a diversificar las propuestas para la metodología de estudio. Si nos limitamos a una literatura que se consigue única y exclusivamente en los libros, estare-

Por el contrario, las formas en que la Oralidad se organiza como elemento cultural, abre las posibilidades de crear categorías desde la Literatura Oral, Oralidad, Oralitura, Orature, Tradición oral y las múltiples formas en las que se van diversificando y es allí donde entra de manifiesto el juego de lo multicultural y las líneas en las que se mueve este texto.

Oralidad como Literatura y su contexto.

En primer lugar, encontramos que las propuestas epistémicas nunca se han detenido⁵ buscando una definición de lo múltiple en cuanto a organización de las formas en las que se empieza a fraguar el texto creativo (cfr. Pereira, 2014). Vemos cómo en las comunidades de pueblos originarios los relatos se construyen desde el aporte de ideas de cada uno de los individuos, y de la misma manera, se realizan las transformaciones imaginarias en medio de diferentes espacios. Allí hay un resultado que realmente no es un único, sino que la narración va en sintonía con las variantes y mutaciones de la misma dinámica cultural, para que se multiplique y se mezclen a medida que pasan los años.

Las narraciones desde la Oralidad están cubiertas de un matiz que llevan a contenidos culturales, que si bien, no es

mos cercenando su concepto, por ello nos sumamos a algunas vertientes como de Quijano, Mariátegui, Fernando Ortíz, Lidya Cabrera, Roberto Fernández Retamar entre muchos, que nos llevan a buscar en la base de las oralidades, porque más que una retórica academicista, diversifica el discurso y demuestra que la literatura desde hace años, ha dejado de pertenecer exclusivamente a los círculos editoriales, y ahora muestra su faceta universal que inunda todas las áreas del conocimiento.

5 Desde que aparecen los relatos y las Crónicas de Indias de Fray Bartolome de las Casas se genera este proceso de teorización, podemos ver que en el siglo XX se acelera este proceso de investigación de lo Oral, pues ella tiene su presencia en toda las regiones, ejemplo el Ollantay, el Popol Vuh y luego su mestizaje desde sor Juana Inés de la Cruz, Juan de la Cruz y tantos otros a quienes han tratado de unificar en criterios de creación estéticos. Para este tema se puede revisar el trabajo HISTORIAS DEL PARAISO de Gustavo Pereira (2014), donde va haciendo una revisión exhaustiva de este proceso de domesticación de la Oralidad y su contexto político a lo largo de los últimos quinientos años y un poco más.

un claro panorama dentro de patrones estrictamente “racionales”, se corre el riesgo de difuminar los detalles de su esencia, eliminando imaginarios complejos. Es en este punto, donde la epistemología de occidente ha quedado insuficiente del contexto en el que se mueve el relato, porque está supeditado al espacio concebido y en el que está siendo ejecutado, por eso, llevarlo a un espacio escrito es insuficiente en la comprobación de símbolos y sentidos. El relato nace supeditado a su espacio de origen por lo que resulta difícil resaltar la letra escrita, que se mantiene sin dinámica en el papel, y es muy insuficiente para determinar los enfoques que han sido llevados de manifiesto en la interpretación del relato, que es el punto que en este momento nos interesa.

Para hacer una gráfica sobre este tema, es acertado revisar la propuesta que realiza José María Arguedas en el prólogo de *Dioses y Hombres de Huarochiri* (1966), aquí hay un apartado donde se especifica la naturaleza de la traducción de la lengua Quechua y la importancia de contextualizar tiempo y espacio. Se cuestiona la traducción de Fernando de Ávila realizada aproximadamente hacia 1598, pues entra en una interpretación de los valores culturales que envuelven al traductor, dejando de lado el imago originario. Usamos esta palabra “imago” para hacer referencia al constructo múltiple de la visión cultural, derivando el término desde el psicoanálisis, puesto que es necesario para no perder la orientación de lo que estamos buscando (cfr. Lacan, 1998).

Volviendo al caso de Arguedas, deja claro que hay un planteamiento sobre los relatos, sobre las batallas y sobre una lucha entre el bien y el mal, pero es desde esta perspectiva que se basa la traducción de Ávila, permitiendo una lectura sesgada. Desde el momento en que se introducen términos de “dioses paganos”, “ídolos” desde el punto de vista cristiano, el relato comienza a perder credibilidad y se aleja de su concepción original, pues es más de característica ritual

que artística “Si los indios de la antigüedad hubieran sabido escribir, la vida de todos ellos en todas partes, no se habría perdido (...) se tendrían también noticias de ellos como existen de los españoles y sus jefes; aparecieran sus imágenes” (Arguedas, 1966, p. 19)

Aparece también la clasificación de una mitología envuelta en la cosmogonía indígena, etiqueta que desde la academia la hemos procurado alienar. Pero es que allí no sólo queda este ejemplo del relato, es por ello que Arguedas apunta hacia la necesidad de escribir, porque es la herramienta que dejará la memoria en el contexto cultural, algo que resulta exabrupto pues es allí donde empieza cercenarse el discurso. Sin embargo, el aporte que realiza es importante para dejar claro que este texto irá modificándose, y en alguno de los momentos históricos se debió hacer un registro, pues la Oralidad tiende a desdibujarse en medio de las caminerías culturales de quienes lo van desarrollando.

Entra de nuevo este manifiesto del recorrido que va desde el rescate de la cultura popular y lo que pretende difundir desde la cultura “letrada”. Tal vez vamos en pos de una recuperación de la memoria desde lo escrito, pero el dilema aparece de nuevo si debe hacerse la salvedad del momento temporal en que se realizó el registro. Es necesario estar claros que las manifestaciones de la Oralidad van en búsqueda de estas acciones temporales, lo que nos permite indicar que la relación entre relatos y acciones cotidianas se van acercando para generar un contexto más amplio, pero es uno de los riesgos en los que se mueve lo oral y las prácticas discursivas de occidente.

Retornando a Mignolo y su visión de una cultura occidental basada en Kant, se lee una especie de nacimiento de las ciudades letradas que nos conducen a narraciones supeditadas de lo que allí leemos en párrafos y reglas gramaticales. Por ello el ritual es lo que se desglosa para encontrar entonces la palabra como tal, es en este proceso de “limpieza” ortográfica que se va desgranando a cada uno

de los patrones en los que se mueve la Oralidad y de la que intentamos descifrar. En las manifestaciones literarias –aunque podemos decir letradas también– se despliega sólo el hecho de trabajar sobre la palabra, que ha sido desenfundada desde su propia concepción, es decir, que retornando a Friggeri nos encontramos que hay una epistemología de la investigación académica que va dejando de lado los contextos sociohistóricos y culturales, en un divorcio de los procesos en los que fueron concebidos (cfr. Friggeri, 2015).

Pero al mismo tiempo vemos que hay la necesidad de afianzar un pensamiento que se unifique el criterio “kantiano” –y de nuevo entra sin cesar esta visión–, que intenta por diferentes medios imponer la ciudad letrada y pretende siempre agilizar los procesos, para sólo quedarse con las narrativas gramaticales.

Podemos decir que hay una versión estilizada de conceptos y de imaginarios en los que se mueve esta cultura de la Oralidad, y es que, en medio de la colonización de las letras, no sólo se está dominando el proceso de imaginación de lo que fue concebido, sino que se está excluyendo por completo el proceso creativo en el que fueron desarrollando los constructos discursivos.

Podemos decir que el discurso de la racionalidad ha determinado el centro de una ciudad letrada, para recordar a Ángel Rama, y es quien determina la apropiación de la epistemología colonial. En este sentido el juego de matices en aspectos culturales, nos lleva a leer los capítulos de una historia latinoamericana reconstruida sólo desde la colonización como patrón, tema sobre el cual Quijano (1992), nos narra de esta fractura de concepto en el Poder, pues la visión de América siempre ha sido sometida a la imposición y clasificación.

O eurocentrismo faz parte da colonialidade das relações de poder. Bloqueia a capacidade de autoprodução e auto-expressão cultural, já que pressiona para a imitação e a reprodução. Nas produções do conhecimento, impele

para una perspectiva reduccionista, na qual são separados facultades e modos de experiência e de conhecimento, na realidade exercidos conjuntamente, e faz ver, isolados entre si, elementos da realidade que não existem separadamente. Impede reconhecer não só como necessária, mas como legítima a diversidade, porque só a admite como justificativa da desigualdade. (Quijano, 1992, p.74)

Volviendo a Arguedas, y es que no se pretende hacer un trabajo sobre el escritor peruano, pero deja de manifiesto una incógnita al momento de analizar el proceso de construcción y reafirmación del concepto americanista, por ejemplo, las normas en las que fue reducida la traducción de *Dioses y hombres del Huroachiri*, va de la mano de la imposición del cristianismo, pero es lógica la orientación que se confunde con la imposición de esta búsqueda de lo impreso. Occidente ante el flujo de información perdió la visión del conjunto y creó uno nuevo, que va nutriéndose desde la misma la escolástica, y luego se relata lo que considera necesario desde la Modernidad y termina por limitarse a la revolución industrial, la Ilustración y toda esta amalgama de escuelas que se trajeron como consecuencia.

Precisamente es allí donde llega el punto álgido de esta propuesta de estudio de la Oralidad, pues ella se convierte actualmente en un discurso que se mantiene aislada de la Literatura, se excluye a sí misma, pero al unísono se incluye en contextos culturales más complejos. Pero es lo que se intenta desarrollar en cada uno de los planteamientos que aquí tratamos de exponer es que en cada reflexión nace esta necesidad de buscar una definición de multiculturalidad.

Lo Intercultural como punto de encuentro para aclarar de camino epistémico desde lo Oral.

Para Rocco Mangieri (2016) la Interculturalidad de los espacios artísticos se definen por las áreas o campos donde se desarrollan, es decir, si vemos las performances

culturales desde las regiones en las que se mueven, entonces podremos encontrar las huellas, variaciones y patrones de las piezas literarias. Esta teoría va unida a la visión de Lotman (1996) y las semioesferas, donde los valores culturales se interconectan dentro las redes de sus propios referentes. En este caso de la Oralidad cada relato responde a sus interlocutores, y al desplazarse de espacio puede sufrir variaciones, y por ende, se corre el riesgo de una versión completamente diferente del original. Por ejemplo, en muchos casos se recopilan narraciones sobre los universos mitológicos de los pueblos originarios, no es despreciable este proceso, sin embargo, al momento de plasmar el resultado editorial, sólo se deja de manifiesto la interpretación o traducción de la línea con una influencia intelectual, política y jurídica de quien realizó la muestra, que puede crear una dicotomía en su contenido.⁶

Igualmente, Antonio Candido (2006) nos indica que los textos se interpretan desde los contextos espacio-temporales del autor, entonces, la obra se convierte en un microcosmo que se mueve y respira de acuerdo a los intérpretes, si esto lo aplicamos a la Oralidad, encontramos que hay detalles propios de su inmanente creación. En este punto podemos hacer eco de los trabajos realizados por Stewart Brown, Mervyn Morris y Gordon Rohlehr con su libro y discográfica *Voiceprint: an anthology of oral and related poetry from the Caribbean* (1989) en Trinidad y Tobago donde se registraron las canciones de músicos y poetas de steel band y de reggae, dejando de manifiesto la entonación, resaltando específicamente frases del creole antillano que dan una interpretación clara del público al que está dirigido, del contexto político en el que se desplaza el discurso y de las interminables variantes auditivas e imaginarias que describen y que generan una lectura particular.

⁶ La Editorial El Perro y la Rana de Venezuela busca este registro y se ha llegado a los treinta y cinco grupos originarios que aún coexisten en el territorio venezolano, dejando una labor impresionante que trae una larga consecuencia de mucha información para diferentes campos de interés.

Desde estos dos ejemplos de registro de Oralidad y la inserción de una interpretación desde la interculturalidad se entra en la diatriba del registro auditivo y performático de los intérpretes, pero de acuerdo con el academicismo occidental debe ser llevado a la idea de un poema o relato escrito sobre el papel, por supuesto que los valores que contiene, intentan saltar, pero son esclavizados por la grafía. Luego el contexto sonoro estará en discusión, pues hay detalles indeterminados que van a alimentar esta idea y una vez más la Oralidad demuestra que de una simple grafía no expone de las dinámicas multiculturales. Por ende, su interpretación será un gran riesgo para los que intentan estudiarla a profundidad.⁷

Por eso Mangieri a insertar el término de Interculturalidad nos ayuda para revisar el contexto en el que se mueve la Oralidad para transformarse en Literatura Escrita,⁸ podríamos volver hasta Arguedas donde vemos que las traducciones están dadas de acuerdo a los espacios y temporalidades de quienes las realizaron, entonces ¿qué será de las variantes desde el *Dioses y Héroe del Huarochiri* o del *Ollantay*? Sólo por mencionar un caso, esta última que ha sido interpretada actualmente, y se representa en grandes espectáculos a nivel internacional, lo que indica estaremos ante las “versiones”, de las “versiones” que han atravesado el tiempo y que hoy día, quienes están desarrollando el texto que fue traducido e interpretado tanto por Francisco de Ávila o por Arguedas cuatrocientos años después, tiene una nueva lectura.

Finalmente, esto nos lleva con asertividad hacia la interpretación de la reinterpretación, se generan metalecturas que

incursionan en imaginarios de lo exótico, de lo extraño, de lo étnico ante el hecho oral con esta denominación de la cultura literaria. Podemos decir que es una excusa para descolonizarse porque son interpretadas como creaciones aisladas que nacen de lo “salvaje”⁹.

Mangieri nos ha permitido realizar este recorrido desde Lotman, y alimentar con otras miradas para ir desgranando un proceso de interpretaciones de lenguaje en la creación literaria, de manera que permite desarrollar una herramienta para su estudio desde la creación original entendiendo el nacimiento de una nueva rescritura.

En el mismo sentido Antonio Cándido nos indica que los textos son el resultado de la interacción del contexto donde fueron escritos, es decir, en la Oralidad hay que buscar con mucha precaución el espacio donde se entró en contacto con el autor, pero como en la mayoría de casos, los relatos son de propiedad popular, entonces cada uno de los informantes fungirán como autores ocasionales en el tiempo. La herramienta puede resultar efectiva para aplicarlo, pero es allí donde radica esta diatriba, porque si nos limitamos a revisar las razones que llevaron al autor y su contexto, pues estamos dejando de lado los matices de las circunstancias y de los detalles que se dejaron de lado.

La idea no es crear un método único, sino encontrar estas aristas, donde el proceso de creación no sea cercenado por la manipulación del investigador, y volvemos a caer en círculo de la interpretación acomodaticia que va impregnando este campo de Oralidades. Lo que nos da un margen de manifestaciones que son interpretaciones espacio-temporales de circunstancias epistémicas, que se mueven de acuerdo a las necesidades de quienes

⁷ El teatro actual como disciplina artística se debate en varios frentes, pues su origen es de rituales diti-rámico de acuerdo con Aristóteles en la *Poética*, y este a su vez, viene jugando con el texto y su interpretación, por ello entra en el doble discurso de manifestación literaria y disciplina escénica.

⁸ Aquí se emplea la demarcación de Oralidad, Escritura y Literatura para definir las como los puntos álgidos en los que nos moveremos en adelante.

⁹ Sobre el tema de “lo salvaje” y “lo exótico” podemos acercarnos a la idea acuñada por Roger Toumson en *Mythologie du métissage* (1998), que parte de esta Teoría de la Relación, para dejar un imaginario del relato del Caribe que no es posible visualizar de manera uniforme sino dinámico. Esta teoría ayuda a alimentar los estudios sobre los Calibanes –término que señala la ferocidad y agresividad del contexto sociohistórico- y la negación del origen.

las registran y pretenden buscarlas para utilizarlas como medios discursivos, con lecturas sometidas muchas veces de manera institucional.

Lo Intercultural para estudiar la Oralidad nos presenta estos procesos de identificación de las piezas literarias como parte de un discurso que se adapta a las circunstancias, promoviendo la idea de movilidad en las regiones culturales dinámicas y de los momentos históricos, para Mangieri la Interculturalidad al ser cercenada pierde la capacidad de autorreferenciarse. En primer lugar, se adapta a quienes las interpretan, que regularmente son investigadores que intenta realizar una promoción de sus estudios en academias y proyectos editoriales, y en segundo punto, serán ellos quienes se incluyen en los vericuetos de adaptación de un contexto que ellos mismos van construyendo.

La Oralidad entonces está frente a un caso particular de miradas unilaterales que tratarán de unificarse de acuerdo a las necesidades de la academia (Quijano, 2004), esto es lo que se considera una “fractura del discurso” pues es donde el proceso sufre la manipulación, tanto la traducción como la recopilación del relato que van en detrimento de la propia obra en determinado momento. En este instante buscamos adentrarnos en los procesos de la colonialidad, pero esta visión se ejerce sobre un imaginario de la dominación y discurremos precisamente desde la cultura de la grafía.

Si la Oralidad está en vilo, pues en medio de la trifulca, las etiquetas van entrando en dudas, pues, se buscan respuestas a la polifonía que ellas han generado desde lo epistémico. Por eso, al principio se plantea esta pregunta sobre la necesidad de encontrar una ruta, o simplemente dejamos que cada espacio genere su interpretación, algo que es bastante osado. Es entonces donde aparecen las diatribas de esta búsqueda de patrones o conceptos que tratan de encasillarlas, pero al mismo tiempo, tratan de reivindicar nuevos caminos para generar la polémica de sus resultados.

Multiplicidad del tratamiento Oral

El siglo XX estuvo sondeando múltiples formas de reafirmación de la cultura popular, entendiéndose ésta como la forma de mover el contexto social y trata de manifestarse, pero que al unísono se le asigna una denominación (Mignolo, 2015, p.41), y es aquí donde se reitera la clasificación y permite ver la metamorfosis de los elementos en espacio/tiempo. Incluso Mignolo inserta la idea de una dinámica “no lineal” pues está recibiendo informaciones constantes y se convierte en una amalgama de trazos culturales que convierten el relato Oral en lo que se lee o se escucha en determinado instante, que es donde realmente incluimos este punto para su discusión.

Si la Literatura Escrita trata de acercarse a estos relatos dentro de la Oralidad, podemos definir que estamos en medio de una domesticación de su esencia cultural y el proceso de colonización vuelve a aplicarse, pues es allí donde procede el tratamiento de la opresión. Podemos retornar a temáticas que han estado en discusión en los últimos años del siglo XX y en este XXI, y van apareciendo de nuevo y con nuevas líneas para su estudio como el caso Fernando Ortiz y el uso de Transculturación para determinar los relatos y rituales de las comunidades cubanas, estas búsquedas casi invisibles pero polifónicas de la fusión de muchas culturas llevan una dominación del español hacia el indígena, el africano y demás habitantes propios o foráneos de Cuba, que es aplicable a toda Latinoamérica y el Caribe, apareciendo lo sincrético; otro es Ángel Rama y la incorporación de lo Oral en la literatura y sus consecuencia, pues se limita a unas ciudades letradas de casos concretos; Cornejo Polar, y la Heteroglosia cultural del Perú con la Oralidad encaminada hacia un patrón de lenguaje del dominador; García Canclini, la Hibridez cultural y a esterilización de la cultura, con esta necesidad del registro que es contradictorio y puede llevar a posibles vacíos de la misma cultura; Martin Linhard y

el proceso de Aculturación para luego permitir esta disgloria en la literatura y dejar que las costuras históricas se muestren de manera clara; o Aníbal Quijano que van descifrando los matices de manera de desentrañar los patrones en los que se mueve cada uno de los contextos culturales, permitiendo esta fractura del discurso de Poder y a su vez la retroalimentación del mismo y su nueva faceta estética.

Es la Oralidad el resultado de un proceso más amplio desde la Interculturalidad que sobrepasa lo artístico, se construye con un discurso que envuelve el poder de la comunidad que la genera, y se mueve, porque, a fin de cuentas, es una manera de manifestación propia que se desliga de las clasificaciones académicas, y que, por cierto, no ha crecido en función de ellas, sino que a lo largo de la travesía histórica van apareciendo en forma de relaciones culturales. Las narraciones de lo Oral son parte de un imaginario cultural que va en cambio constante y se transforman cada vez que se interpretan.

Toda narración Oral está marcada desde la polifonía en la que fue construida, y es por esta razón que la literatura, al entrar en contacto con los pueblos originarios y afrodescendientes va a tratar de imponer su patrón kantiano, para seguir en la tónica de Mignolo, que es la prueba fehaciente para instaurar una medida única de ciudades letradas, por indicar un imaginario. Podemos decir que todos los movimientos propios son simples reivindicaciones de los escritores latinoamericanos que bebieron de los *leitmotiv* de sus contextos buscando estas alterativas de lenguaje y temáticas que vamos descifrando.

Los movimientos literarios del resto del continente son la respuesta a esta imposición, siendo resultado de la dominación y la rebeldía al unísono, pues tal y como lo indica Arguedas, estamos frente a una reconversión de discurso, contrarrestando los vericuetos del poder. En otras palabras, son una respuesta multidireccional que nos obliga a

replantearnos esta epistemología del hecho artístico y literario.

Algunas propuestas abiertas para el problema epistémico

En las culturas originarias no existen estas variantes taxonómicas entre arte, ciencia y religiosidad porque las manifestaciones nacen desde la interacción común, por eso se construye un camino epistémico que dé respuesta a la metodología con la que se espera trabajar en la recopilación de las Oralidades, allí es donde reside su contexto cuando debe ser llevada a la escritura. Tal y como lo indica Friggeri (2015), en esta búsqueda epistémica existe una interculturalidad que genera dos vertientes generales: una primera del reconocimiento del Otro, y como segunda, el proceso revolucionario de la Integración conceptual, mas no por imposición, sino para permitir que cada relato sea discutido de manera particular, donde lo múltiple sea esta integración.

En la primera propuesta de Friggeri es este reconocimiento del Otro, hay una interacción del hecho en sí y la relación entre quienes la poseen, en el caso de la Oralidad, los relatos van modificándose a medida que pasa el tiempo y generan la identidad y memoria cultural. Si revisamos los relatos de la mitopoiesis indígena, hay una relación clara entre el mundo de los hombres y la naturaleza, de modo que se recrea la cosmovisión de este contexto. Es necesario que el narrador esté al tanto de las múltiples visiones que allí se encuentran, si nos remontamos a las leyendas y mitos, los relatos llevan un hilo conductor y van reconociendo espacio y símbolos, ejemplo, el caso de María Lionza mito venezolano, las variantes siempre están en función de los fenómenos de la naturaleza remontando a una combinación entre lo superior de mundos paralelos, personajes fantásticos y la reivindicación de cuerpo de mujer como espacio de fertilidad. En este sentido este relato queda a mitad de explicación, pues desde este tiempo se buscan explicaciones en disciplinas que ya están

sesgadas, como el caso de la lingüística, la semiótica, el psicoanálisis, entre muchas otras al explicar esta relación de dioses y hombres, pues al tratar de especificar estas partes se logra simplificar el relato.

Ante esto Briceño Guerrero (2007) indica que hay una multiplicidad humana en lo sobrenatural que nos lleva a esta intersección que occidente nunca va a comprender, en este sentido vemos como en el Caribe las narraciones en pocas ocasiones se escriben, más al contrario, se van grabando en la Memoria como complemento de esta identidad y posibilidad del poder que ella misma envuelve. Es de esta manera que la palabra tendrá el peso de su constructo en el imaginario en el Otro.

Pero volviendo al caso de las narraciones orales, prevalece este sentido de creación, de no es sólo un relato, sino que se complementa como “palabra cierta” en lucha por la imposición de esta construcción de poder, aquí se plantean patrones que desarrollan las comunidades, siendo criterios no unificados en cada una de ellas, lo que hace que se dibuje la idea del Otro en cada comunidad y se asume la identidad cultural de manera particular.

Siguiendo los pasos de Friggeri hay una segunda acción detrás de esta premisa epistémica y es el carácter crítico y revolucionario que se resiste a la Integración tal y como la conocemos, que sólo busca la unificación desde el concepto, es decir, que la literatura –al igual que otras áreas de las ciencias humanas- es empleada como herramienta totalizante, pero al mismo tiempo la podemos emplear como extraordinaria recopiladora de imaginarios de estas comunidades, y se pueden enfrentar relatos donde la memoria resiste y subsiste para ser difundida.

La Oralidad nos trae hasta este punto en el que se llega a cuestionar por completo el tratamiento de las letras escritas y, nos va a obligar a la incorporación de discursos que amplíen el sentido de lo que se va explorando.

A manera de cierre

La Oralidad como estructura narrativa va a recibir un trato especial, pues nace desde su interacción cultural de las comunidades en las que pervive, pero luego con la instauración de un pensamiento occidental colonizador, se va a tratar de encasillar en categorías específicas. El conflicto epistémico de la discusión está basado en diferentes formas de percepción de hecho y en la creación de diversas herramientas para su comprensión. Mientras se siga imponiendo una metodología específica para su estudio, seguiremos dejando de lado parte de su naturaleza, por tanto, es necesario entrar en una discusión que tome en cuenta las variantes culturales y que se despoje de una visión taxonómica totalizante.

Tal vez estemos en medio de una trifulca epistémica, pero es necesaria la divagación para entrar en contacto con los cambios dinámicos de la cultura contemporánea y los restos de las narraciones en el tiempo, pues es a través del registro que se conservan, sin embargo es pertinente dejar abierto un compás más amplio.

La Oralidad es uno de los aspectos más importantes de la cultura y al unísono es la vía necesaria para comprendernos y reescribirnos como conjunto.

Referencias bibliográficas:

- Arguedas, José. (1996) *Prólogo a Dioses y Hombres de Huarochiri*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Briceño, J. (2007). *El Laberinto de del Tres Minotauros*. Caracas: Monte Ávila.
- Candido, A. (2006) *Literatura e Sociedade*. Río de Janeiro: Ouro sobre Azu.2006. Pag. 199.
- Fernández, R. (2004) *Todo Calibán*. Buenos Aires: CLACSO.
- Friggeri, P. (inédito) *Hacia un planteo político-epistémico latinoamericano de las Ciencias Sociales*.
- Glissant, E. (2005) *Introducao a uma Poetica da Diversidade*. Traducao Enilse do

- Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Edit. UFJF.
- Lacan, J. (1998) *Aún. El seminario de Jacques Lacan. Libro 20*. Bs As: Paidós.
- Linhard, M. (2008) *Disidentes, Rebeldes, Insurgentes. Resistencia Indígena y Negra en América Latina. Ensayos de historia testimonial*. Iberoamerica Vervuert.
- Lotman, I. (1996) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*. Traducción Desiderio Navarro. Madrid: Universidad de Valencia. P.102.
- Mignolo, W. (2015) *HABITAR LA FRONTERA Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)*. Barcelona: CIDOB y UACJ.
- Ortiz, F. (1978) *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Pereira, G. (2014) *Historias del Paraíso Tomo I*. Caracas: Edit. El Perro y la Rana.
- Quijano, A. (1992) *Notas sobre a questão da identidade e nação no Peru*. Tradução de Helena B. C. Pereira e Rena Signer. Sao Paulo: USP.
- Rama, A. (2001) *Literatura e cultura na América Latina*. Organização Flávio Aguiar, Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2001.
- Rocco, M. (2016) *Guerra global, sujetos y fronteras: Para una semiótica de la geopolítica a través del modelo de Yuri Lotman.. Ontosemiótica*, [S.l.], n. 2, p. 65 - 88, feb. 2016. Disponible en: <<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/ontosemiotica/article/view/7117>>. Fecha de acceso: 06 feb. 2018
- VALERO, Arnaldo. (2015) *Canciones de fuego negro. Del reggae a la poesía dub*. Caracas: CELARG. 2015. Pp.224.

Artículos

SALVADOR VALERO, ARTE, EXISTENCIA Y CRÓNICA VISUAL

SALVADOR VALERO, ART, EXISTENCE AND VISUAL CHRONICLE

Guzmán Toro, Fernando José*
Universidad del Zulia
Maracaibo, Venezuela

Resumen

Salvador Valero es uno de los principales representantes de la tradición artística trujillana, y su obra se vincula de una manera muy estrecha con la cosmovisión de los pueblos de los Andes venezolanos, sus mitos, leyendas, tradiciones. El arte para Salvador Valero era una experiencia relacionada con su propia existencia, y una de las razones para que su obra se identificase con la realidad del artista, con los cambios que experimenta la sociedad, y con la protesta por las violaciones de la dignidad humana, y esa aproximación al arte desde su propia existencia, trascendería cualquier categorización de su obra.

Palabras clave: Valero, arte, mitos, artista, obra, dignidad.

Abstract

Salvador Valero is one of the main representatives of the Trujillo artistic tradition, and his work is linked with the cosmovision of the peoples of the Venezuelan Andes, their myths, legends, traditions. Art for Salvador Valero was an experience linked to his own existence, and is one of the reasons for his work to be identified with the reality of the artist, with the changes that society experiences, and with the protest for violations of dignity human, and that approach to art from its very existence, would transcend any categorization of his work.

Keywords: Valero, art, myths, artist, work, dignity.

*Licenciado en Filosofía y Magíster en Filosofía. Licenciado en Letras y Magíster en Letras. Médico cirujano. Profesor Titular de la Universidad del Zulia. E-mail: ferguztoro1@gmail.com

Finalizado: Zulia, Septiembre-2018 / **Revisado:** Noviembre-2018 / **Aceptado:** Enero-2019

Salvador Valero, arte y existencia

Salvador Valero es uno de los principales representantes de la tradición artística trujillana, y su obra se vincula de una manera muy estrecha con la cosmogonía de los pueblos de los andes venezolanos, sus mitos, leyendas, tradiciones.

Salvador Valero es uno de los artistas representativos del arte popular venezolano que incluyen a artistas como Feliciano Carvallo, Bárbaro Rivas, Antonio José Fernández “El hombre del anillo”, y desempeñaría durante su vida diferentes oficios como empleado en talleres tipográficos, que le permitiría familiarizarse con la escritura, ayudante de José María Cuevas quien tenía experiencia en la pintura de murales religiosos, restaurador de imágenes religiosas, y esa aproximación a lo sagrado a través de su actividad restauradora de imágenes, ejercería una influencia importante su obra.

Salvador Valero es un cronista visual, y su obra no estaría limitada al arte de la pintura, sino también a la historia, la defensa de nuestras tradiciones y costumbres, la literatura oral, y a pesar de considerarse a Salvador Valero como un pintor ingenuo, popular, naif, como enfatizará Juan Calzadilla, el artista trujillano tendría conocimientos de técnicas pictóricas aunque no estaría apegado a fórmulas académicas (Calzadilla, 2012, p.47).

Calzadilla considera que en la obra de Salvador Valero existiría un vínculo y relación entre cultura, escritura y pintura, con una intención narrativa en su obra pictórica. Una de las características que enfatizará Arnold Hauser con relación al desarrollo histórico del arte, es el papel preponderante del individuo, de su personalidad, a pesar de las limitaciones internas y externas, psicológicas y sociológicas que pudiesen existir, y el arte del pueblo que es la denominación que utiliza Hauser para referirse a las expresiones artísticas populares, sólo sería considerado como arte por las gentes quienes desde su perspectiva y visión academicista denomina “ilustradas”,

y que sería creado sin conciencia de producir algo que se encuentra fuera del ámbito de sus formas de vida, de sus costumbres y necesidades prácticas (Hauser, 1973, p.389).

La fotografía fue otra de las actividades del artista plástico trujillano Salvador Valero, que permitiría en sus múltiples recorridos por los pueblos andinos, el retrato de personajes, lugares, situaciones, que formaban parte de una cotidianidad muy particular impregnada de magia y poesía.

Salvador Valero se interesará por una tradición que se inició durante el siglo XVII, vinculada con los antiguos imagineros quienes tallaban y pintaban sobre madera, y las primeras obras pictóricas realizadas por Salvador Valero, tendrían un carácter exclusivamente religioso, representadas en imágenes de santos destinadas a los devocionarios hogareños.

En la colonia, arte y religión establecerían un estrecho vínculo; el arte en Venezuela evolucionaría en dos vertientes: una culta inspirada en el arte clásico y una popular que estaría muy influenciada por la religión, y este arte, tendría una evolución autónoma distanciada de las diferentes corrientes artísticas, para configurar una crónica visual que incorporaría: mitos, leyendas y escenas de la vida cotidiana. Carlos Duarte considera que durante la colonia surgieron artistas libres quienes transmitieron un mensaje de expresión local y personal, que se acentuaría con el aislamiento y limitaciones en la comunicación de muchos de los pueblos venezolanos (Duarte, 1978, p.9).

En el Tocuyo y Mérida se concentrarán grupos pictóricos importantes quienes irradiarían su influencia en la región centrooccidental del país, y surgen grupos pictóricos de una gran calidad en Carora, Río Tocuyo, Quibor y los Andes venezolanos. Las modestas artesanías según Carlos Duarte, reproducen y expresan en los rasgos de los santos y de la virgen, el mestizaje racial de cada localidad (Duarte, 1978, p. 11).

Los pintores populares se dedicarán durante la colonia al género religioso, debido a la influencia de la religión en los diferentes aspectos de la vida y la cotidianidad (Duarte, 1978, p. 14).

A finales del siglo XIX, y comienzos del siglo XX, el arte popular estaría relegado a la categoría artesanal y al folklore; sin embargo, con Feliciano Carvallo surge para Juan Calzadilla un nuevo capítulo en el arte venezolano reservado generalmente para el arte académico (Calzadilla, 2012, p. 87-88).

Una de las características antropológicas de Venezuela como nación es la complejidad de cosmovisiones o visiones de mundo que se relacionarían con factores geográficos, étnicos, sociales, y a pesar de una religión oficial que es la católica, estará presente un sincretismo religioso, que determina una serie de vínculos y lazos con rituales que tienen antecedentes en los antepasados indígenas y los provenientes de África, quienes fueron sometidos por la fuerza, para trabajar en las haciendas de los colonos españoles.

En los Andes Venezolanos, la religiosidad establece vínculos con el pasado indígena, español, africano, y esa cosmovisión religiosa es uno de los elementos de la obra pictórica de Salvador Valero con la presencia de vírgenes como la Virgen del Rosario, la Virgen de los Andes, la presencia del Cristo sufriente en la cruz en sus obras “Calvario” y “La subasta de la túnica”, el rostro de Cristo en “Cabeza de Cristo”, rituales tradicionales como la procesión del niño Jesús de Escucque, la búsqueda o parada del niño Jesús en los Andes venezolanos, que son manifestaciones de una religiosidad popular presente en su obra, en las vírgenes, en el Cristo sufriente, y en las fiestas religiosas, expresión de una cosmovisión religiosa que se distancia del establecido por el canon oficial.

Una de las características que definirá a la obra de Salvador Valero será su autenticidad vinculada a la tradición, cosmogonía e identidad trujillana, no distorsionada por la

influencia del mercado del arte; en la obra de Salvador Valero converge la memoria de las tradiciones culturales de los Andes venezolanos, la emoción, el colorido, y esa maestría en el conocimiento de la imagen, también se relaciona con su experiencia en el campo de la fotografía.

El arte para Salvador Valero es una experiencia vinculada con su propia existencia, y es una de las razones para que su obra se identifique con la realidad del artista, con los cambios que experimenta la sociedad, y con la protesta por las violaciones de la dignidad humana como se evidencia en la obra “La Inmolación de Hiroshima”; y esa aproximación al arte desde su propia existencia, trascendería cualquier categorización de su obra.

La obra artística de Salvador Valero, se caracterizará por ser transgresora, por no estar limitada a un pseudo canon estético que surge desde el mercado del arte; su obra es un rescate de la memoria vinculada con una rica tradición cultural que se origina en los antiguos pobladores timotos cuicas. El arte para Salvador Valero no es un fin en sí mismo, sino que es un medio para expresarse en contra de la injusticia, el olvido de las antiguas tradiciones vinculadas con la tierra andina, la opresión; y su obra, estará relacionada con la cosmovisión del pintor, sus valores, el arraigo a la tierra nativa, y trascenderá cualquier categorización, debido a que es una expresión de una concepción de vida activa y comprometida, ante la dinámica compleja del mundo contemporáneo que contradictoriamente pareciera negar la humanidad del hombre mismo.

Existencia, arte y casualismo.

Una de las características del arte y la literatura contemporánea es que se establecen círculos restringidos de poder, y todas aquellas manifestaciones artísticas que no se correspondan con ese canon artístico y literario, se consideran como un arte y literatura menor, de segunda categoría; es la ciudad letrada a la que se refiere el crítico

literario Ángel Rama, que sería expresión de una élite que representa a ese canon, que se traduce en una forma de poder, que suele excluir y negar otras expresiones artísticas y literarias.

La ciudad letrada quiere ser fija e intemporal como los signos, en oposición a la ciudad real que sólo existe en la historia y se pliega a las transformaciones de la sociedad (Rama, 1985, p. 11).

Surge la pregunta si esa categorización de popular o arte ingenuo sería otra de esas tipificaciones que surgen desde un canon de la crítica de arte, en oposición a un arte considerado como académico.

Al referirse a lo popular en contraposición de lo académico, se plantea una categorización subordinada de arte como una expresión artística menor; sin embargo, al analizar las reflexiones de Salvador Valero vinculadas con su obra y con el arte en general, es evidente la existencia de un profundo conocimiento acerca de la historia del arte y sus principales representantes. Ésa dicotomía entre el arte académico, y el arte popular es para Carlos Contramaestre el resultado de una visión eurocentrista dominante, que se acepta de una manera acrítica y que sería expresión de una forma de colonialismo cultural (Contramaestre, 2001, p. 238).

La categorización de arte ingenuo, implicaría cierta inocencia que posiblemente se vincularía con el desconocimiento de las diferentes tendencias en el arte en el transcurrir de la historia; sin embargo, las reflexiones de Salvador Valero, trascienden esa superficial categorización de su obra. Salvador Valero adquirió a través de sus lecturas, cimentados conocimientos acerca de la obra de artistas como Leonardo D'Vinci, Picasso, Miguel Ángel.

Por eso tuvo razón el pintor Miguel Ángel, cuando pintó en los frescos de la Capilla Sixtina en ponerle a la serpiente paradisiaca busto y cara humana tal vez para que el demonio aparezca como un

espectador y testigo de aquel banquete sexual (Valero, 1981, p. 218).

Las reflexiones de Salvador Valero con relación al arte, implican un consolidado conocimiento acerca de sus principales representantes y diferentes tendencias, que trascendería la dicotomía arte popular vs arte académico.

La obra de Salvador Valero se caracterizará por ser el resultado de una sensibilidad especial para la imagen, posiblemente resultado de sus conocimientos en fotografía que permitiría descubrir lo oculto en lo aparentemente perceptible y considera al casualismo, como lo percibido por el observador en la materia, que permitiría develar lo que se encuentra aparentemente disimulado en los objetos y las cosas, que generalmente suele pasar desapercibido, e incluyen diferentes formas que se observan en las piedras, raíces, troncos, o en la paleta abandonada de un artista, que atribuiría significados particulares a esa diversidad de formas.

El casualismo para Salvador Valero no sólo se relacionaría con lo visual, sino también con los sonidos que se producen en la naturaleza, en los ríos, las quebradas en momentos de soledad y silencio, y que interrumpen esa aparente tranquilidad.

El casualismo es inspiración de algunas de las obras de Salvador Valero como “La mudanza del encanto”, que sería el resultado de una experiencia subjetiva que se transformó en una experiencia colectiva arraigada en la memoria colectiva de los habitantes de los pueblos andinos, y que surge, en tiempos de lluvia, cuando se produce el crecimiento de los ríos y riachuelos, y surgen sonidos que el imaginario colectivo vincula con “La mudanza del encanto”, con el trasiego de baúles repletos de morocotas de oro puro, diamantes y demás riquezas.

El casualismo en Salvador Valero, también se relaciona con otra de sus obras que es “La Inmolación de Hiroshima”, y del

hongo que emerge posterior a la destrucción provocada por la bomba atómica, surgen figuras siniestras, amenazantes, que expresan dolor y que serían expresión de un cataclismo devorador.

“La Inmolación de Hiroshima” por su significado y mensaje, se transformará en una de las obras más importantes de Salvador Valero que cuestiona el crimen, el terror, el pánico producido por la explosión de la bomba atómica, como lo describe Salvador Valero en “Significado del cuadro la Inmolación de Hiroshima”.

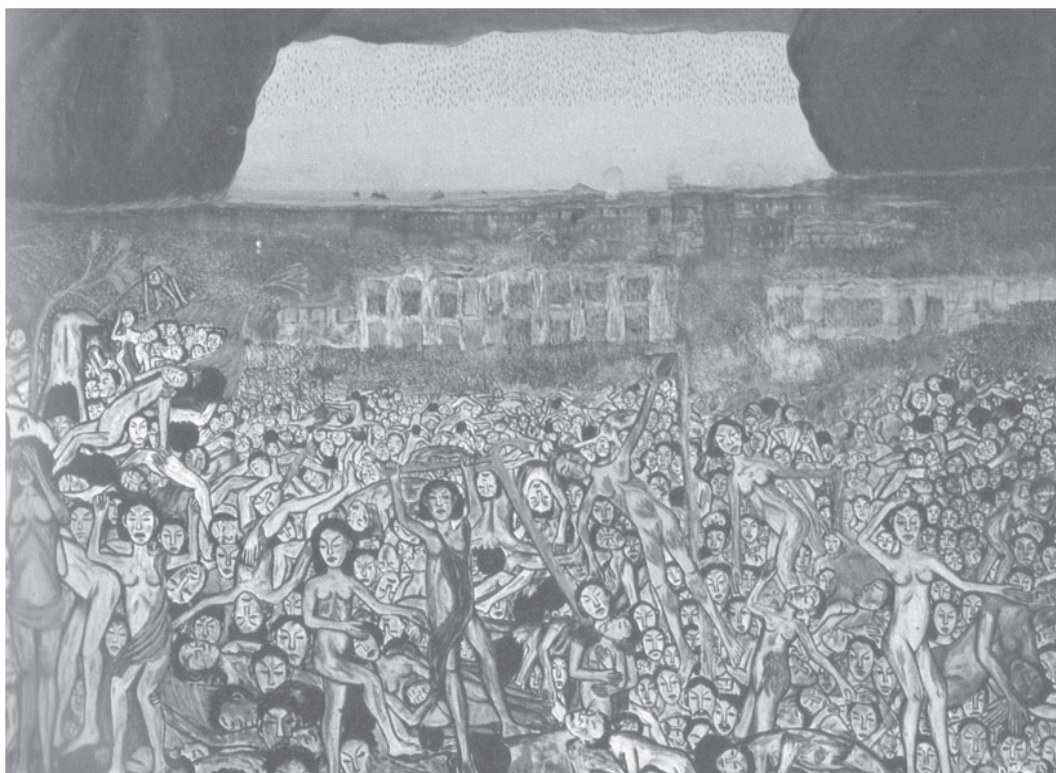
Allí aparecen seres destrozados en cruento holocausto, brazos, cabezas, piernas desprendidas, vientres abiertos, personas quienes aún con vida están ardiendo con fuego atómico (Valero, 1981, p. 225).

Es una obra que como el mismo Salvador Valero enfatiza, representa el holocausto dramático y colectivo de la ciudad de Hiroshima, y es una protesta, así como una

sombría advertencia, de lo que hubo y puede haber en un lúgubre porvenir.

Salvador Valero era partidario de un arte comprometido, y como el artista destaca, las artes estarían obligadas a condenar las injusticias y los crímenes, aislados y colectivos. A las ocho horas, quince minutos y diecisiete segundos, las compuertas se abrieron en el vientre del “Enola Gay” y el “Little boy” que parecía una bomba corriente de acero, continuó su descenso de costado y apuntó su nariz hacia el suelo, y al producirse la explosión, el universo se volvió púrpura (Martínez, 1979, p. 210).

Una nube en forma de hongo ascendió más alto que el avión e Hiroshima quedó cubierta de humo. Era una especie de caldero de aceite negro e hirviente; ninguna de las personas que estuvo a quinientos metros del epicentro sobrevivió al estallido y los cuerpos carbonizados perdieron toda identidad.



En “La Inmolación de Hiroshima” de Salvador Valero, se observan infinidad de cuerpos apiñados, con sufrimiento en sus rostros, y un cielo color verdoso que es expresión de terror y pánico como consecuencia de la explosión de la bomba. Salvador Valero en “La Inmolación de Hiroshima”, y en gran parte de su obra, concibe al acto creador como una necesidad interior que trascendería el goce estético, debido a que para Salvador Valero, la obra de arte es testimonio, es documento; al artista le interesa la sociedad, el mundo, la realidad, y cuya defensa asumirá como enfatiza Juan Calzadilla por todos los medios posibles, debido a que para Valero la realidad es primero y el papel de crítico superior al de artista (Calzadilla, 1981, p. 203).

Salvador Valero es partidario de una nueva aproximación a la materia, a esos objetos y cosas que forman parte de lo cotidiano, que implicaría develar lo oculto en lo aparentemente intrascendente, y que estaría reservado para aquellos espíritus como los denomina Salvador Valero, que poseen la facultad de observar.

Arte, magia y cosmovisión en la obra de Salvador Valero

“La mudanza del encanto”, es derivación de una cosmovisión mágica que está presente en las tierras andinas, y que sería el resultado de una riqueza cultural que se vincula con los antiguos mitos indígenas de los andes venezolanos, que establece relaciones con una religiosidad heredada de los antiguos conquistadores, y a pesar de su imposición mediante la violencia, estableció vínculos y relaciones con esa religión hasta entonces desconocida, que sería responsable de un sincretismo religioso, cultural, y de la confluencia de diferentes cosmovisiones.

Es importante enfatizar que a pesar de la influencia del catolicismo en los pueblos andinos, también está presente una religiosidad y espiritualidad panteísta, que se vincula con lo mágico, con la existencia de espíritus de

la naturaleza, que actúan como especies de guardianes de lugares que son considerados como sagrados, que incluyen lagunas, grutas, y la obra “La mudanza del encanto” se vincula con ese mundo mágico, con esa especie de mundo paralelo que transcurre en la dinámica cotidiana de los pobladores de las tierras andinas, con la presencia de señales e indicios, que generalmente suelen ser ignorados por quienes no están identificados con la cosmovisión andina.

El mito vincula el pasado con el presente y configuraría un sistema de comunicación relacionado con la cultura y la tradición, y que se revelaría como elementos equivalentes de naturaleza filosófica, religiosa e incluso científica, vinculados con una determinada realidad o cosmovisión. Existiría para Eliade una mitología relacionada con la tradición del diluvio y una concepción cíclica de la historia; una época sería abolida por la catástrofe y se iniciaría una nueva etapa.

Existiría un carácter universal de muchos de los mitos vinculados con las aguas, relacionados con la purificación, el cambio, la transmutación, y la mitología del diluvio se relacionaría para Mircea Eliade, con la institución de una nueva humanidad, afín con una concepción cíclica del cosmos y de la historia; una época es abolida por la catástrofe y surgiría una nueva etapa o período, que sería expresión de la fragilidad de la vida humana (Eliade, 2010, p.199).

La tempestad para Jacqueline Clarac de Briceño, provocaría una inundación origen de la destrucción y del desorden; sin embargo, el caos sería compensado por la reconstrucción y un nuevo orden (Clarac, 2003, p. 125).

Salvador Valero establece vínculos de las leyendas de los Andes venezolanos con antiguas historias de los pueblos del lejano oriente; el personaje principal del cuadro “La mudanza del encanto” es catalogado por Salvador Valero como una especie de rey, y el pintor también lo relacionaría con los caudillos andinos, y es una de las razones para

que aparezca en la obra con un rostro ceñudo y grave, con sombrero de cogollo y polainas.

El personaje principal del cuadro que aparece sentado en una pose hierática, está rodeado de rostros de otras personas que incluyen mujeres y hombres, que se caracterizan por su pasividad y expresión de temor.

Otro de los elementos que está presente en la obra “La mudanza del encanto”, es la presencia de una serpiente y un caballo que toma agua. Existe una mitología relacionada con el agua, con las lagunas en los pueblos de los Andes que son consideradas como lugares sagrados; vinculadas con las lagunas se encuentran dos entidades “Arco” y “Arca”, y la culebra que vive en el fondo de las lagunas a las que se le ofrecen sacrificios.

El agua según Mircea Eliade tiene un complejo significado relacionado con un gran número de cultos y de ritos concentrados alrededor de las fuentes, de los ríos y los arroyos, que se vincularían con el valor sagrado que el agua incorpora como elemento cosmogónico; el agua estaría viva como se evidencia en “La Mudanza del Encanto”, y sería expresión de poder, vida y perennidad (Eliade, 2010, p.188).

En la antigüedad existirían dioses fluviales presentes en la mitología helénica como el Escamandro, y aparecerían un flujo continuo de innumerables figuras míticas que en “La mudanza del encanto” incluyen al cacique o rey, las serpientes, el arco iris, la cabeza de caballo, y que para Eliade se caracterizarían por ser divinidades extrañas y caprichosas (Eliade, 2010, p.192).

En los mitos de los Andes venezolanos se perciben en el cielo dos arco iris, uno delgado y brillante que se correspondería con una entidad masculina o “Arco”, y otro pálido y ancho que se vincularía con lo femenino que es “Arca”, y el arco iris que es representación de esas entidades que son “Arca” y “Arco”, también se representarían con un arcoíris que termina en una cabeza de caballo, que es



uno de los elementos que conforma el cuadro “La mudanza del encanto”; sin embargo, el arcoíris adquiere una característica particular que es la incorporación de los tres colores que forman parte del tricolor nacional.

El Arco para Jacqueline Clarac de Briceño se relacionaría en los Andes venezolanos con las mitologías originarias.

Arco, dios creador y destructor, que da y quita, que pone enfermedades y la cura, que favorece la vida y mata... (Clarac, 2003, p.117).

“La mudanza del encanto” es una obra que permite aproximarse a la cosmovisión y mitología de los pueblos de los Andes trujillanos, y desde la visión del pintor Salvador Valero, están presentes elementos que forman parte de su imaginario que incluyen un elemento simbólico que se vincula con la realidad de los pueblos andinos que es la figura hierática, especie de señor feudal, relacionado con el caudillismo que

estuvo presente en los pueblos de los Andes venezolanos, y que generaría una dinámica política y social, que sería muy similar a la de un estado del medioevo sustentado en la tenencia de la tierra por individuos quienes se consideraban a sí mismos no sólo como los dueños de la tierra, sino también de las propias personas.

En la obra de Salvador Valero “En busca o parada del niño en los Andes venezolanos”, se hace referencia al ritual de la parada, cuyos preparativos comienzan desde el mes de diciembre, y es un ritual muy específico de la región andina. En el mes de Enero, el niño es hurtado del pesebre por algún vecino, y los dueños de la casa donde ocurrió el hurto, tendrían la obligación de buscar al niño, y hacer la celebración. Cuando se decide la fecha con la ayuda de los cantores que comprenden a los que cantan y a los que tocan, en procesión se dirigen quienes reclaman al niño, y lo llevan afuera sobre un cojín. Al regresar al pesebre, los padrinos se arrodillan y sostienen un pañuelo donde se coloca al niño para que los presentes desfilen ante su presencia.

En la obra de Salvador Valero “En busca o parada del niño en los Andes venezolanos”, están presentes sus conocimientos en técnicas de la fotografía; se observa, como los diferentes elementos cambian de dimensiones, y se evidencia la presencia de un primer plano, fondo y alrededores. El primer plano que domina la escena, está conformado por rostros de mujeres con sus velos y se observa uno muy similar al presente en una de sus obras que es “Cara de una muchacha inolvidable”. Carmen Araujo se refiere a esa repetición de ese rostro en las obras de Salvador Valero, no como copia fiel sino como expresión de un modelo femenino y que según la crónica de personas cercanas al pintor se vincularían con la descripción de una mujer que fue uno de sus afectos y que evoca el pintor en el poema el Escuche que se fue (Araujo, 1998, p.724).

Con los pesebres y los cantores//se fueron las muchachas ingenuas de mi

lugar//se fue la actividad//la morenita de cabellos y ojos negros//la de mirada tierna y dulce//la que se sentaba en el toco y largo banco//en medio de sus compañeras//en esas noches de diciembre (Valero, 1981, p.124).

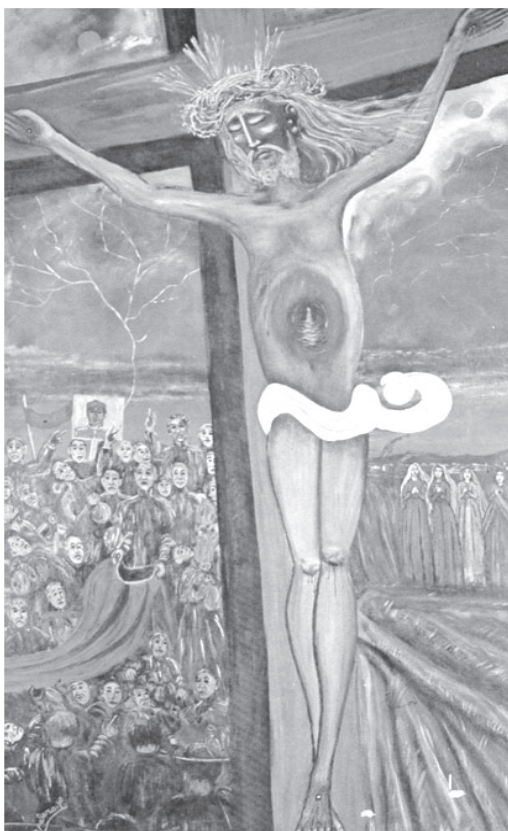
“En busca o parada del niño en los Andes venezolanos”, destacan el grupo de mujeres jóvenes quienes participan de la parada con vestimentas con una composición de colores que incorporan amarillos, naranjas y azules, con la sensación de cercanía de los colores cálidos, que reclaman nuestra atención. En el centro, se observan a dos jóvenes quienes sostienen al niño, y en los alrededores los demás participantes y los cantantes; en el fondo, está presente un paisaje con casas dispersas, con un predominio del color azul, que produce una sensación de lejanía y recogimiento.

El interés de Salvador Valero por la fotografía está presente en la obra “La niña ante el fotógrafo”, y una de las características que enfatiza Susan Sontag al referirse a la fotografía, es que corresponde a un registro del cambio, de la destrucción del pasado (Sontag, 2007, p.136).

Una fotografía es un fragmento, un vislumbre, que tendría una influencia en la obra de Salvador Valero en lo referente al espacio, la perspectiva, la idea de profundidad que incluyen los primeros, segundos o terceros planos o planos de fondo.

En “La niña ante el fotógrafo”, están presentes tres elementos muy vinculados a las que se refiere Pierre Bourdieu en el “El campesino y la fotografía”, que incluyen la interrelación entre tres elementos muy vinculados: la solemnidad, el hieratismo, y la eternización, que permiten petrificar el gesto humano, detener la mirada sobre un instante y un momento de la temporalidad (Bourdieu, 2010, p.62).

En la “Subasta de la túnica”, se observa un Cristo en la cruz y a un grupo de individuos quienes se apropian de su túnica; un grupo



de mujeres oran y emiten sus plegarias. Es una obra que evoca al Cristo amarillo de Gauguin, aparentemente inspirado en una talla policromada de la iglesia de Trémalo de Pont Aven.

En “El Cristo amarillo” de Gauguin como en “La subasta de la túnica” de Salvador Valero, se muestra a un Cristo de color amarillo pálido, con la diferencia de que en la obra de Valero, no sólo se evidencia un fondo de paisaje con rojos, amarillos, verdes, y unas mujeres con mantilla, que en Gauguin se corresponden con mujeres bretonas con tocados; en la obra de Valero, se observa además a un grupo de personajes quienes se apropian de la túnica.

La obra de Salvador Valero para Oswaldo Vigas, en su temática y su técnica se vincula con el arte culto.

Toda su temática como su técnica más bien por momentos, hacen pensar en artistas tan cultos como Roualt (Vigas, 1981, p. 210).

Salvador Valero como enfatizaría Oswaldo Vigas, cuestionaría la hipocresía de la sociedad en “Las murmuradoras” y en “Desnudos y los rostros de los hipócritas”.

En “Las murmuradoras”, se observa a un grupo de mujeres con sus mantillas, y algunas con sus devocionarios, quienes parecieran comentar entre susurros, los más nimios detalles que se suceden en el pueblo. La rigidez, el hieratismo de las murmuradoras, contrastaría con la actitud desenvuelta, alegre y despreocupada de las jóvenes que se observan a ambos lados de la obra; el rostro de Cristo se eleva por encima de la iglesia del pueblo, y dirige una mirada escrutadora a las murmuradoras.

En “Desnudos y los rostros de los hipócritas”, se observa en un primer plano a mujeres desnudas, y en un segundo plano los rostros distorsionados y difusos de un grupo de sujetos quienes pareciesen expresar sorpresa, asombro y conmoción; son censores en búsqueda del pecado y de pecadores. Son rostros de seres alucinados, deformes, que contrastan con la inocencia de los rostros de las mujeres quienes exhiben su corporalidad sin pudor y sin temor.

Una de las características de la cultura latinoamericana es la presencia de rituales mágicos en su idiosincrasia, y en los pueblos andinos en el período de la colonia se presentaron varios juicios por mojanería. El término magia derivado del griego *magos*, que se refería a las prácticas de los sacerdotes y astrólogos iraníes es impreciso, debido a que se vinculaba a diferentes prácticas agrupadas generalmente en dos tipos: la magia alta que incluía la astrología, la alquimia y la nigromancia, y la magia baja a la hechicería, la curación y la adivinación; la magia se vinculaba con rituales secretos y fórmulas, en un ambiente de soledad, que evocaba lo misterioso y lo oculto, como se observa en la obra “La mojana” de Salvador Valero.

La magia del moján, brujo o hechicero, tendría un fin práctico material e inmediato que es curar, atraer la buena suerte, o incrementar el poder (Nathan Bravo, 1999, p. 122). El moján en los Andes venezolanos, se corresponde con un sacerdote, médico o hechicero, también conocido como aguatero, por su relación con el agua; el moján era temido y respetado en el territorio andino desde la época prehispánica, y en los documentos antiguos de la colonia, estarán presentes diferentes juicios por mojanería. Una de las características que definen al moján es el conocimiento de las fuerzas de la naturaleza, de las divinidades acuáticas y aéreas; sus técnicas eran secretas, y en ocasiones reveladas a un discípulo.

Jacqueline Clarac de Briceño considera al moján como uno de los conocedores de los mitos autóctonos; el moján se esconde porque siempre ha sido perseguido, desde la conquista, y es temido porque participa de la divinidad, al dominar el agua, el aire, y poseer un poder mágico (Clarac de Briceño, 2003, p. 314-315).

La mohana de Salvador Valero se caracteriza por su rostro hierático; en la mesa se observa una cruz, una vela encendida, pócimas, y las fotografías de un hombre y una mujer; detrás de la mohana están presentes dos mujeres jóvenes, y en un plano posterior, un murciélago y un sapo, que se vincularían con el significado esotérico que tienen esos animales, que establecen relaciones con lo oculto y los rituales de hechicería.

Una de las características de la mohana de Salvador Valero, es el predominio de colores terrosos que entremezclan el naranja, el rojo, que se relacionan con un sentido de pertenencia con la tierra.

En la obra de Salvador Valero “Un milagro de José Gregorio Hernández” está presente la devoción al médico trujillano que implicaría una creencia en una entidad no perteneciente al plano real o fáctico, no obstante, no está completamente desvinculado



de esta realidad, y se considera que si se invoca, existirá la posibilidad de obtener su ayuda.

La invocación a José Gregorio Hernández surge cuando existe alguna situación crítica como se observa en la obra de Salvador Valero, caracterizada por la presencia de una mujer con rostro compungido, sobre una cama, al lado de una mesa con una imagen de José Gregorio Hernández alumbrado con una vela. Cercano a una ventana se observa a José Gregorio Hernández como una especie de ser espectral, con un traje oscuro y maletín, que es una de las representaciones frecuentes de su iconografía en estampas e ilustraciones, y que es un elemento arquetipal vinculado con el mundo real, que permite conservar la vida y la salud a través de una entidad espiritual que tiene la figura de hombre terrenal.

Otro elemento que está presente en la obra de Salvador Valero, es la representación

de la luna, y se observa en obras como “El ladrón de cuadros”, “Un milagro de José Gregorio Hernández”, “Nocturno” y “Una noche en los Andes venezolanos”. Una de las características que destaca la crítica de arte Carmen Araujo con relación a la presencia de la luna en la obra de Salvador Valero, es que se reconoce por la ubicación en la parte superior de la pintura, y es coloreada por tonalidades que llegan a confundir el día y la noche, y en algunas obras es amarilla, otras gris, negruzca o anaranjada (Araujo, 1998, p. 723).

La luna para Mircea Eliade se vincula con el tiempo, con el ritmo de la vida, las aguas, la lluvia, la vegetación, la fertilidad, y bajo su influencia se coordinan una serie de fenómenos.

En “Nocturno”, y en “Una noche en los Andes venezolanos”, una de sus características es la presencia del paisaje andino, con la presencia de árboles, vegetación, personas que se desplazan en la obra “Nocturno” en dirección a un poblado. El paisaje, la vegetación, y la mitología lunar, están estrechamente relacionados, y campesinos de diferentes orbes, suelen sembrar durante la luna nueva, y en menguante podan los árboles o recogen legumbres (Eliade, 2010, p. 157).

Existen elementos que están presentes en el arte, que son expresión de un inconsciente colectivo vinculado a una compleja simbología. Existiría una relación entre la luna y la vegetación; divinidades de la fertilidad, fecundidad, naturaleza, son al mismo tiempo divinidades lunares como Dionisios Dios y Osiris, quienes acumulan los atributos de la luna, las aguas, la vegetación y la agricultura (Eliade, 2010, p.157).

La luna también está presente en la obra de Salvador Valero anteriormente mencionada “Un milagro de José Gregorio Hernández”, y existiría una afinidad entre la luna, la muerte y el renacimiento. La luna renace la cuarta noche, e igualmente existe la posibilidad como se evidencia en la pintura de Salvador Valero que el enfermo, el moribundo, adquiera

una nueva modalidad de existencia a través de la influencia beatífica de José Gregorio Hernández.

Otra de las características de estas obras “El ladrón de cuadros”, “Un milagro de José Gregorio Hernández”, “Nocturno”, “Una noche en los Andes venezolanos”, es la existencia de una armonía por contraste, caracterizada por la presencia de colores cálidos en la representación de la luna y colores fríos como el azul, que crean una relación espacial. Los colores cálidos por su grado de luminosidad e intensidad son dominantes, y resaltaría con relación a los demás colores subordinados, que producirían una ilusión espacial caracterizada porque los colores cálidos parecen acercarse al espectador, mientras que los verdes y azules parecen alejarse. Existiría como se observa en artistas plásticos como Armando Reverón y posiblemente en Salvador Valero, un uso simbólico del color, caracterizado porque el blanco simboliza la pureza y la presencia de lo divino, y el amarillo la sabiduría.

Salvador Valero es un artista plástico quien asumió el arte con humildad, nobleza y compromiso social como enfatiza Carlos Contramaestre, y que expresará una profunda conciencia nacional, arraigada a un pasado auténtico (Contramaestre, 2001, p. 157-158). Salvador Valero es uno de los artistas plásticos trujillanos y venezolanos más destacados, por las características de su obra, que trasciende lo pictórico, debido a que como artista e individuo comprometido con la sociedad, asume esa responsabilidad, y se transforma en un cronista visual, quien no sólo representa en sus obras, tradiciones populares, paisajes, mitos, sino que asume la crítica ante la injusticia, el horror, la deshumanización de la sociedad, como se evidencia en su obra “La Inmolación de Hiroshima”.

La obra de Salvador Valero y su trayectoria artística, representa una excepción en las artes plásticas venezolanas, debido a que su interés más importante, no eran los reconocimientos, mostrar sus obras en una

galería, u obtener algún beneficio económico, sino difundir los valores e imaginario, que conforman la cosmovisión andina, sus costumbres, mitos, además de asumir la crítica ante la injusticia como un compromiso social.

Referencias bibliográficas:

- Araujo de Baptista, Carmen. (1998). "La pintura en la escritura de Salvador Valero". En: *XXIII Simposio de docentes e investigadores de la Literatura Venezolana*. Mérida-Venezuela. Universidad de los Andes - Centro de Investigaciones Literarias Mario Briceño Iragorry, pp.721-728.
- Bourdieu, Pierre. (2010). "El campesino y la fotografía". En: Pierre Bourdieu. *El sentido social del gusto*. Buenos Aires-Argentina. Editorial Siglo XXI, p.51-63.
- Calzadilla, Juan. (1981). "Las apariciones de Salvador Valero". En: Carlos Contramaestre. *Salvador Valero*. Caracas-Venezuela. Editorial Arte, p. 203-205.
- Calzadilla, Juan. (2012). "En torno a Salvador Valero". En: *Anotaciones sobre arte popular*. Caracas-Venezuela. Fundación Bigott, p.41-60.
- Calzadilla, Juan. (2012). "Imagineros de ayer". En: *Anotaciones sobre arte popular*. Caracas-Venezuela. Fundación Bigott, p. 83-92.
- Clarac de Briceño, Jacqueline. (2003). *Dioses en el exilio*. Mérida-Venezuela. Ediciones del Vicerrectorado Académico de la Universidad de los Andes.
- Contramaestre, Carlos. (1981). *Salvador Valero*. Caracas-Venezuela. Universidad de los Andes - Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico
- Contramaestre, Carlos. (2001). *Poética del escarpelo*. Caracas-Venezuela. Consejo Nacional de la Cultura, p.155-158.
- Duarte, Carlos. (1978). *Pintura e iconografía popular en Venezuela*. Caracas-Venezuela. Editorial Ernesto Armitano.
- Eliade, Mircea. (2010). *Tratado de historia de las religiones*. México DF-México. Biblioteca Era.
- Hauser, Arnold. (1973). *Introducción a la historia del arte*. Tercera edición. Madrid-España. Ediciones Guadarrama.
- Martínez, Tomas Eloy (1979). *Lugar común la muerte*. Caracas-Venezuela. Monte Ávila Editores.
- Nathan Bravo, Elia. (1999). "Las valoraciones de la magia en el renacimiento". En: Patricia Villaseñor y Esther Cohen. *De filósofos, magos y brujos*. Barcelona-España. Editorial Azul, p. 121-156.
- Rama, Ángel. (1985). *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas-Venezuela. Editorial Ayacucho.
- Sontag, Susan. (2007). *Al mismo tiempo*. Barcelona-España. Editorial Mondadori.
- Suárez María Matilde. y Bethencourt Carmen. (2000). José Gregorio. *Del lado de la luz*. Caracas-Venezuela. Editorial Bigott.
- Valero, Salvador. (1981). "Carta a Antonio Luis Cárdenas". En: Carlos Contramaestre. *Salvador Valero*. Caracas-Venezuela. Editorial Arte, p. 218
- Valero, Salvador. (1981). "El Escuque que se fue". En: Carlos Contramaestre. *Salvador Valero*. Caracas-Venezuela. Editorial Arte, p. 119.
- Vigas, Oswaldo. (1981). "Salvador Valero. Pintor mágico religioso". En: Carlos Contramaestre. *Salvador Valero*. Caracas-Venezuela. Editorial Arte, p. 210

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: VIDA, PALABRA Y ACCIÓN

GABRIEL GARCIA MARQUEZ: LIFE, WORD AND ACTION

Vargas Villamizar, Yaquelin*

Universidad Nacional Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Barquisimeto UPEL- IPB
Barquisimeto, Venezuela

Resumen

La vida del colombiano Gabriel García Márquez es un reflejo del hombre Caribeño no sólo porque ha nacido en un pueblo del caribe colombiano, sino porque lo ha plasmado en sus obras. Es importante profundizar en las historias de vida, observaremos que estos estudios se realizan desde la antigüedad y se han ido profundizando al pasar el tiempo. En la vida del escritor de la insigne obra: *Cien años de soledad* encontramos muchos episodios de su vida familiar, significativos, por ello vemos necesario ir al pasado del escritor desde que sus antepasados viajan de España hasta que él forma su propia familia con Mercedes Barcha; haremos un breve recorrido por su genealogía porque esto nos dará pautas para la comprensión de su realismo mágico, muchas de las historias narradas en sus libros las escuchó de su abuela y familiares que lo rodearon desde su nacimiento hasta la muerte del abuelo. La relación de García Márquez con su abuelo fue muy cercana y de muchas enseñanzas. A los 8 años Gabo empieza a vivir con sus padres Gabriel Eligio García y Luisa Santiago Márquez, todo cambia para él, es un nuevo comienzo, pero nunca olvidará a su abuelo y lo recordará en varias de sus obras.

Palabras clave: historia de vida, relato de vida, caribe, genealogía, infancia y familia

Abstract

Life of Gabriel García Márquez allows us to see the Caribbean man not only because he born here, but he wrote mainly of this region of Colombia. To study deeply the life of representative writers and thinkers is a good way to understand the works they have produced. Since antiquity many authors have studied stories and histories of eminent men. In life of famous author of *A hundred years of solitude* we can find many episodes of his own life. For these reasons I think it very important to search in his genealogy, since they come from Spain to the Caribbean and he married Mercedes Barcha to build his own family. The travel through the familiar genealogy will give us a better understanding of his writing technique Magical Realism. The best part of the facts he tell us were heard from his grandparents and relatives who live in the famous house of Aracataca. When he was 8 years old begin to live with his parents: Luisa Santiago y Gabriel Eligio. Everything changes for him but and he will never forget his years in this small town with his grandparents where he listened all these fantastic and wonderful stories everybody counts.

Keywords: History of life, story of life, Caribbean, genealogy, childhood and family.

*Religiosa y educadora. Ha prestado servicios en Venezuela desde el año 1998 en Cumaná y Barquisimeto. Licenciada en Castellano y Literatura en la Universidad de Oriente (UDO), Magister Literatura Latinoamericana en el Instituto Pedagógico de Barquisimeto y actualmente realiza estudios Doctorales en Cultura Latinoamericana y Caribeña en la misma institución.

Finalizado: Barquisimeto, Julio-2018 / **Revisado:** Septiembre-2018 / **Aceptado:** Octubre-2018

Desde la antigüedad, se ha valorado la importancia de dar a conocer datos biográficos de los escritores, con el fin de comprender con mayor amplitud el contenido de sus obras. El mundo griego y romano proclamó la vida y obra de Plutarco y Diógenes Laercio, como precursores de la sistematización de los principales hechos de hombres influyentes en la historia y en la filosofía. Se observa, por ejemplo, cómo en el libro “Vidas Paralelas” de Plutarco se establecen analogías y paralelismos entre la vida y la producción de un griego notable y un romano igualmente notable. El austríaco Albin Lesky escribe sobre Plutarco:

Plutarco ha pasado a la Historia de las letras universales como **fundador de la biografía**, ese subgénero de la Historia cuya primera obra de auténtica importancia son las «Vidas paralelas». Biógrafo singularísimo, lo que no puede evitar es que incluso en sus «Vidas» se deslice el mensaje moral, la enseñanza ética que constituyó siempre su razón de ser y de escribir (2010, p. 189).

También, Diógenes se ocupó de coleccionar y divulgar la mayor cantidad de datos posibles sobre personajes emblemáticos de la época, con la intención de ponderar el valor de la producción y la vida de cada uno de los hombres sobre quienes escribió. A través de *Vida, opiniones y sentencias de los filósofos más célebres*, procura obtener la mayor cantidad de datos para informar los aportes y valoraciones de cada uno de estos filósofos con relación al mundo y el conocimiento de éste. Vemos, pues, claramente cómo se estima no solo el pensar hecho discurso; también, el obrar es ampliamente valorado.

Esta tendencia de hacer biografías de personajes influyentes se mantuvo en la alta y baja Edad Media, en la cual predominó el género de la hagiografía en el cual se relataron muchísimas vidas de santos y sabios padres de la Iglesia, en las que podemos notar un alto grado imaginativo y fabulador. Durante el Renacimiento y el inicio de la Edad

Moderna, las biografías se distinguen por la verificación de los datos de los personajes, cuestión que responde a la nueva propuesta del mundo. Así llegamos al siglo XX, más exactamente a partir de los años sesenta, cuando la Sociología advierte la importancia de la biografía como elemento clave para la comprensión e interpretación del ser humano en su dimensión individual y colectiva. De esta forma, emerge una metodología que, nutrida bajo el enfoque biográfico, contribuye a esta empresa. Con relación a la ciencia, las artes e incluso los nuevos planteamientos éticos políticos y económicos que se generan en esta nueva era, tal como lo plantea Daniel Berteaux:

Influidos por los relatos de vida publicados, que se presentan casi siempre como relatos autobiográficos completos que cubren todos los aspectos de la existencia y toda su duración, numerosos investigadores deploran el carácter incompleto de los relatos que recogen. Esto proviene de una confusión entre el esfuerzo sociológico y el esfuerzo literario, que no está nunca ausente cuando una publicación está en juego. (1999, p.11).

En esta búsqueda por establecer la biografía que contengan lo sustancial del individuo biografiado, podemos destacar al italiano Franco Ferrarotti y al norteamericano Norman K. Denzin que intentaron corregir las debilidades de los enfoques biográficos previos. Los estudios en lengua inglesa distinguen entre “Story of life” como un relato contado por la persona biografiada y por otro lado, “History of Life” como un acopio de información que se ha nutrido de diversas fuentes sobre la persona biografiada. Entre las principales fuentes utilizadas para una historia de vida tenemos por ejemplo: registros médicos, carcelarios, académicos, sociales e incluso verificaciones de datos biográficos que tengan que ver con los registros civiles. Daniel Berteaux reconoce que cuando el biografiado expone su vida, lo hace bajo una perspectiva positiva y evita mostrar algunos aspectos oscuros que pudiesen enriquecer

la comprensión del personaje. Por otra parte, admite las limitaciones a las que se enfrenta el biógrafo en contextos donde no se llevan registros de incidencias sobre la vida de los individuos. Al respecto, Berteaux comenta en *El enfoque biográfico: su validez metodológica, sus potencialidades*:

Entre las nuevas formas de investigación sociológica que se desarrollan en todo el mundo, la que nos interesa aquí es la que recurre a los relatos de vida. Primero hay que precisar el vocabulario. La lengua inglesa dispone de dos palabras, relato (story) e historia (history). Tras un largo período de indecisión terminológica, el sociólogo norteamericano Norman K. Denzin (1970) propuso una distinción, que me parece debe ser retomada, entre life story (relato de vida) y life history (historia de vida). Con el primero de estos términos, designa la historia de una vida tal como la cuenta la persona que la ha vivido. Si muchos investigadores franceses emplean todavía el término de “historia de vida” a este efecto, parece preferible usar el término relato de vida, que es mucho más preciso. En cuanto al término historia de vida, Denzin propone reservarlo para los estudios de casos sobre una persona determinada, incluyendo no sólo su propio relato de vida, sino también otras clases de documentos; por ejemplo, la historia clínica, el expediente judicial, los tests psicológicos, los testimonios de allegados, etc. (1999, p. 3).

Se intentará por medio de este enfoque bidireccional establecer un acercamiento a la vida de Gabriel García Márquez a los fines de que nos sean de utilidad para justificar el amplio valor de su obra en la construcción de los imaginarios caribeños. Además, se mostrarán rasgos autobiográficos en su obra y cómo la lengua deja constancia de la forma como él percibe, comprende e interpreta el mundo que le rodea. Hablar del escritor colombiano Gabriel García Márquez, de su vida personal y su actividad intelectual es una tarea ardua y fascinante que nos ayudará en el propósito de esta investigación, pues el ambiente caribeño donde se formó y vivió lo

reflejó en sus obras. Durante una entrevista realizada por Ernesto McCausland y publicada el 9 de octubre 2012, titulada *El Gabo habla del Caribe*, el escritor colombiano expresa:

Cuando estoy en el Caribe todo se me reajusta y se identifica con toda la realidad ecológica que tengo alrededor, he llegado a la conclusión que uno es de su medio ecológico. En cualquier lugar del caribe a mí me sueltan vendado y yo sé que estoy en el caribe, porque el organismo me está funcionando de manera que no me funcionaba en ninguna otra parte, todo es un reajuste que se debe a una identificación total del cuerpo, que se debe a la conexión de la mente con el medio. (Video El Gabo habla del Caribe).

Es interesante la experiencia de García Márquez a través del referido comentario. En él, deja ver su esencia caribeña y su visión del Caribe a través de su obra. Durante la entrevista, comenta: “*No me he ido nunca, uno se va cuando se desarraiga*” observamos como el autor está convencido que por lejos que esté de su lugar natal lo lleva tan impreso en su interior que sigue siendo un hombre caribeño colombiano. Donde vivió, el colombiano mostró su cultura y la riqueza que hay en ella. Prosigue: “*en cualquier lugar del mundo que esté, yo estoy escribiendo una novela colombiana*”, notamos como de una forma empecinada reconoce que solo podría estar escribiendo una novela colombiana a pesar de estar en cualquier parte del mundo; de allí la importancia de hablar de su vida. En nuestra búsqueda del imaginario caribeño vemos lo importante que será el enfoque biográfico, pues desde allí se emprenderá un trabajo profundo que nos oriente a dar respuesta a lo propuesto en esta investigación. La vida y obra del escritor colombiano no es un misterio, porque García Márquez siempre actuó con sencillez y de manera muy espontánea y fue dando a conocer su familia, su vida y sus anhelos. El estudio profundo de la vida del narrador colombiano se hará desde la doble perspectiva del relato y la historia de vida como lo propuso Berteaux en su análisis

de Denzin, proponiendo la superioridad del uno sobre el otro como lo expresa en el siguiente párrafo:

¿Por qué hablar de *enfoque biográfico* y no de “método de relatos de vida”? La expresión *enfoque biográfico* constituye una apuesta sobre el futuro. Expresa una hipótesis, a saber, que el investigador que empieza a recolectar relatos de vida creyendo quizás utilizar una nueva técnica de observación en el seno de marcos conceptuales y epistemológicas invariables, se verá poco a poco obligado a cuestionarse estos marcos uno tras otro. (Bertheaux, 1999, p. 5).

Al respecto, el Doctor Víctor Córdoba, de la Universidad Central de Venezuela, realizó un estudio en la década de los noventa, tratando de aplicar el método de las historias de vida o enfoques de vida a una nueva sociología que procuró desprenderse de una serie de mitos y teorías que la aprisionaba. Además, produjo algunos aportes en el estudio de personajes de carácter local o nacional bajo una nueva reinterpretación tanto de su obra particular como del papel que jugaron en la situación social e histórica del país. Según Córdoba, el enfoque de vida tiene como objetivo producir conocimientos de lo social, de lo individual y de lo cotidiano. Para lograr lo planteado, debe hacerse un estudio pormenorizado de la vida y lo que rodea a quien se va estudiar, que es lo que se nos pide para poder ahondar en el imaginario caribeño desde la literatura de García Márquez. Víctor Córdoba en la *Revista “Faces” Universidad de Carabobo* N° 3, señala:

Cada narración autobiográfica cuenta, sea horizontal o verticalmente, una práctica humana. Si la esencia del hombre está en su realidad, en el conjunto de las relaciones sociales toda práctica humana individual, es una actividad sintética, una totalización activa de todo el contexto social. (1990, p. 5).

Todos los estudios de historias de vida tienen como fin principal dar a conocer aspectos del escritor que ayuden a la

comprensión de su escritura. Por lo tanto, se establecerá una relación entre las teorías de estos tres principales autores y de otros que consideremos relevantes para el acercamiento al enfoque de vida del personaje que nos interesa estudiar. En lo que se refiere a los imaginarios del Caribe colombiano, pensamos que la metodología propuesta por Ferrarotti, por Córdoba y otros autores colombianos pueden ser de gran utilidad en la comprensión de la vida y obra de este autor. Ferrarotti señala la importancia de la historia de vida:

La historia de vida puede ser vista, desde esta perspectiva, como una contribución esencial a la *memoria histórica*, a la inteligencia del contexto. Sin embargo, ligar texto con contexto no es tarea sencilla como parece a primera vista. No se trata sólo de un asunto de aproximación de datos, más o menos pertinentes. Entre historia e historia de vida hay una línea de demarcación que puede fracturarse. Quizá se habla demasiado fácil de memoria histórica. (1981, p.35).

Al momento de trabajar la historia de vida, es necesario ahondar en el contexto histórico y su influencia en la vida de la persona. Bien lo dice Ferrarotti, cuando expone que no es una tarea sencilla pero sí necesaria para comprender mejor algunos aspectos de la vida que se aspira estudiar. Tal como se plantea en las historias de vida o en el enfoque biográfico, es oportuno comenzar con la genealogía de Gabriel García Márquez. De esta manera, podemos tomar como dice el autor de una famosa biografía del escritor, Dasso Saldívar: “*el viaje a la semilla*”. Este viaje nos lleva a España, donde Nicolás del Carmen Márquez, nacido en Castilla en 1780 y Juanita Hernández, también de Castilla y nacida en 1795, contraen matrimonio y tienen un hijo de nombre Nicolás del Carmen Márquez Hernández, quien nació en 1820. Juanita Hernández enviuda cuando el niño tiene aproximadamente 5 años y al año siguiente, en 1826, decide marchar de España desde Andalucía a Colombia, específicamente a Riohacha, donde conoce a Blas Iguarán con

quien establece una relación de la cual nace Rosa Antonia Iguarán Hernández en 1827.

Veremos cómo la familia Márquez Hernández procedente de España y la Iguarán Hernández procedente de Colombia se unirá más adelante en la persona del abuelo de Gabriel García Márquez: Nicolás Ricardo. Rosa Antonia la primera nacida en Colombia comienza una relación con Agustín Cotes y aunque no se casaron tuvieron tres hijos: José Antonio, Rosa Antonia y Tranquilina Iguarán Cotes, quien sería la abuela de Gabriel García Márquez. Tranquilina nació el 5 de julio de 1863 en Riohacha y se casó con Nicolás Ricardo Márquez Mejía, del cual tuvo tres hijos: Juan de Dios, Margarita y Luisa Santiaga Márquez Iguarán que a la postre será la madre de Gabriel García Márquez. Nicolás Ricardo, el famoso Coronel, era hijo de Nicolás del Carmen. El hijo de Juanita Hernández, viuda de Nicolás del Carmen Márquez, fue el primero que había venido de España a Colombia y se casaría con Luisa Josefa Mejía Vidal natural de Riohacha. De este matrimonio tendría 4 hijos: Wenefrida, Francisco, Armando y Nicolás Ricardo Márquez Mejías el abuelo del escritor. Durante una conversación entre Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza, denominada “El olor de la Guayaba”, nuestro célebre escritor habla sobre el lugar de donde procedía su abuela Tranquilina:

Para doña Tranquilina, cuya familia provenía de la Guajira, una península de arenales ardientes, de indios, contrabandistas y brujos, no había una frontera muy definida entre los muertos y los vivos. Cosas fantásticas eran referidas por ella como ordinarios sucesos cotidianos. Mujer menuda y férrea, de alucinados ojos azules, a medida que fue envejeciendo y quedándose ciega, aquella frontera entre los vivos y los desaparecidos se hizo cada vez más endeble, de modo que acabó hablando con los muertos y escuchándoles sus quejas, suspiros y llantos. Cuando la noche -noche de los trópicos, sofocante y densa de olores de nardos y jazmines y rumores

de grillos- caía brusca sobre la casa, la abuela inmovilizaba en una silla a Gabriel, entonces un niño de cinco años de edad, asustándolo con los muertos que andaban por allí (1982, p.6).

Muchas cosas de las que habla el escritor colombiano las toma de sus abuelos maternos, como lo real mágico de sus obras, en especial *Cien años de soledad*. La abuela, con sus narraciones, no sólo recreaba la vida de Gabriel sino que fue construyendo en su mundo interior historias que quedarían fijadas y que, posteriormente, inspirarían su escritura. García Márquez expresa que no le interesó lo que vivieron sus antepasados, esto no significa que no conociera lo que aconteció con su familia, pero lo que en realidad a él le llamó la atención fueron los nombres de sus familiares, algunos inmortalizados a través de sus obras:

No me es posible establecer cuándo tuve las primeras noticias de estos hechos, pero en todo caso las transgresiones de los antepasados no me importaban para nada. En cambio, los nombres de la familia me llamaban la atención porque me parecían únicos. Primero los de la línea materna: Tranquilina, Wenefrida, Francisca Simodosea. Más tarde, el de mi abuela paterna: Argemira, y los de sus padres: Lozana y Aminadab. Tal vez de allí me viene la creencia firme de que los personajes de mis novelas no caminan con sus propios pies mientras no tengan un nombre que se identifique con su modo de ser. (2002, p. 51).

Continuamos hablando cómo se ven cruzadas las dos familias, qué tienen en común ser descendientes de Juanita Hernández, tanto por la rama Márquez como por la rama Iguarán. Esto tendrá una importancia capital en la novelística del autor. De la misma forma como el coronel Aureliano Buendía tuvo 17 hijos naturales, podemos corroborar que Nicolás Ricardo Márquez Mejía tuvo nueve hijos naturales con 7 mujeres los cuales aunque llevaron el apellido Márquez lo llevaron en segundo lugar, mientras que el primero era el apellido de sus madres. Así tenemos que el coronel tuvo dos hijos con una

dama de apellido Valdeblánquez de nombre José María y Carlos Alberto, una hija con una dama de apellido Noriega llamada Sara, otra con una dama de apellido Ruiz, llamada María Gregoria, dos con una dama de apellido Carrillo, uno llamado Esteban y la otra Elvira, uno con una dama de apellido Gómez llamado Nicolás, otra de apellido Núñez llamada Remedios y por último una hija con una dama de apellido Arias de nombre Petronila, todos estos hijos llevaron el Márquez en segundo lugar como apellido.

Por la rama paterna, tenemos que procedía de España y el padre del primero que llegó a Colombia se llamó Pedro García Gordon, sin mayor información sobre él. Tuvo un hijo de nombre Aminadab García que nació en 1834 en la población de Caimito, departamento Sucre. Aminadab se casó con Ana Paternina Bustamante que había nacido en 1835 en Sincelejo; de esta unión nació Argemira García Paternina en 1887 en la misma población de Caimito, Sucre. La otra rama de esta familia viene de Sotera Martínez, nacida en 1840 y Leandro Garrido Piñeres nacido en 1830 en Mompo. De esta relación no matrimonial tienen un hijo al que llama Gabriel Martínez Garrido, quien se casa con Rosa Meza natural de Sincé. De esta relación matrimonial nacen 5 hijos: Leticia, Plinio Pablo, Ercilia, Hermógenes y Narcisa, todos Martínez Meza. Lo que de esta familia nos interesa es que Gabriel Martínez Garrido, en una relación extra marital, se emparenta con Argemira García Paternina, posiblemente cuando esta niña tiene sólo 12 años y él cerca de 30 años; de esta relación, nace Gabriel Eligio García Martínez, quien será el padre del escritor. Gabriel Eligio García Martínez nació el 1 de diciembre de 1901 en Sincelejo (Departamento Sucre) y se casará con Luisa Santiago Márquez Iguarán, nacida en Barrancas el 25 de julio de 1905. Ellos tendrán 11 hijos, de los cuales Gabriel García Márquez es el mayor; le siguen Luis Enrique, Margarita, Aida Rosa, Ligia, Gustavo, Rita del Carmen, Jaime, Hernando, Alfredo y Eligio Gabriel, todos de apellido García

Márquez. Además, Gabriel Eligio tuvo cuatro hijos fuera del matrimonio: Abelardo García Ujueta, Carmen Rosa García Hermsillo, Antonio García Navarro y Germaíne (Emy) García Mendoza. García Márquez comenta sobre su padre Gabriel Eligio en *Vivir para contarla*:

Entre los argumentos fuertes contra Gabriel Eligio estaba su condición de hijo natural de una soltera que lo había tenido a la módica edad de catorce años por un tropiezo casual con un maestro de escuela. Se llamaba Argemira García Paternina, una blanca esbelta de espíritu libre que tuvo otros cinco hijos y dos hijas de tres padres distintos con los que nunca se casó ni convivió bajo un mismo techo. Vivía en la población de Sincé, donde había nacido, y estaba criando a su prole con las uñas y con un ánimo independiente y alegre que bien hubiéramos querido sus nietos para un Domingo de Ramos. Gabriel Eligio era un ejemplar distinguido de aquella estirpe descamisada. (2002, p. 51).

Son muchas las cosas que marcaron la vida del escritor colombiano y que nos dan muestras del hombre caribeño. Por ejemplo, el obrar de su padre enriquece el sentido de la cultura caribeña colombiana. En la última parte de la genealogía, Gabriel García Márquez se casa con Mercedes Barcha Pardo, nacida en Magangué el 6 de noviembre de 1932, con quien procrea dos hijos: Rodrigo García Barcha (nacido en Bogotá el 24 de agosto de 1959) y Gonzalo García Barcha (nacido en México el 16 de abril de 1962). Gonzalo se casó con la mexicana Pía Elizondo Albán, hija del escritor Salvador Elizondo Alcalde, y tuvo dos hijos: Marco García Elizondo y Emilia García Elizondo. Como podemos notar, la genealogía de los Márquez Iguarán, de los García Martínez y los García Barcha, está signada por múltiples saltos y por relaciones matrimoniales y extramatrimoniales, que muestran una interesante forma de concebir la familia del caribeño colombiano.

A Mercedes la conocí en Sucre, un pueblo del interior de la costa Caribe, donde

vivieron nuestras familias durante varios años, y donde ella y yo pasábamos nuestras vacaciones. Su padre y el mío eran amigos desde la juventud. Un día, en un baile de estudiantes, y cuando ella tenía sólo trece años, le pedí sin más vueltas que se casara conmigo (1982, p. 21)

Es importante también señalar algunos sucesos que motivaron a la familia a cambiar de residencia frecuentemente hasta llegar a Aracataca, donde Gabriel Eligio García Martínez conoce a Luisa Santiago Márquez Iguarán. El primero de estos eventos es la mudanza desde Riohacha a Barrancas y luego el paso de Barrancas a Aracataca. Aunque Barrancas era una población mucho más pequeña que Riohacha, el coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía decide mudarse con su familia en busca de tierras fértiles; además, había aprendido el oficio de platero y ve en esta pequeña población fronteriza grandes oportunidades para desarrollar múltiples oficios y encaminar su familia. Aunque en esta población logró establecerse económicamente, un conflicto a muerte con su amigo y copartidario del partido liberal Medardo Pacheco Romero, obliga al coronel a abandonar Barrancas y buscar otro lugar donde asentar su familia: Aracataca, pueblo recientemente fundado en 1885. La situación se asemeja a la narrada en *Cien Años de Soledad*, cuando José Arcadio Buendía tuvo que matar a Prudencio Aguilar por el honor de Úrsula Iguarán, su mujer. Medardo Pacheco Romero comienza a vociferar cosas y colocar pasquines, como lo veremos también en *La Mala Hora*, en los que desprestigia al Coronel; esto lleva a que se produzca un duelo por honor, programado para seis meses después, en el cual el joven Medardo -que era 16 años menor que el coronel- va vestido elegantemente de blanco similar a lo que relata Gabriel García Márquez en *Crónica de una Muerte Anunciada* y el coronel, que era hábil tirador, le arrebató la vida de dos disparos. En “Vivir para Contarla” se relata de la siguiente forma:

La familia había llegado a Aracataca diecisiete años antes de mi nacimiento, cuando empezaban las trapisondas de la United Fruit Company para hacerse con el monopolio del banano. Llevaban a su hijo Juan de Dios, de veintiún años, y a sus dos hijas, Margarita María Miniata de Alacoque, de diecinueve, y Luisa Santiago, mi madre, de cinco. Antes de ella habían perdido dos gemelas por un aborto accidental a los cuatro meses de gestación. Cuando tuvo a mi madre, la abuela anunció que sería su último parto, pues había cumplido cuarenta y dos años. Casi medio siglo después, a la misma edad y en circunstancias idénticas, mi madre dijo lo mismo cuando nació Eligio Gabriel, su hijo número once. La mudanza para Aracataca estaba prevista por los abuelos como un viaje al olvido. Llevaban a su servicio dos indios guajiros — Aliño y Apolinar— y una india —Meme—, comprados en su tierra por cien pesos cada uno cuando ya la esclavitud había sido abolida. (2002, p.36).

Lo antes narrado, lleva a un juicio al coronel, quien se entrega voluntariamente y confiesa haberlo matado por honor. Forzado a huir de su pueblo, llega a Aracataca, un lugar recientemente fundado, con muy pocos habitantes pero con grandes cosas por hacer. Las vastas tierras que lo rodean son excelentes para la producción agrícola y pecuaria, además con muchas posibilidades para emprender negocios y actividades comerciales. El hecho de haber matado a su amigo Medardo Pacheco siempre atormentó al Coronel quien, sin embargo, durante el juicio señaló que por la gravedad de las cosas que había dicho Medardo sobre él, si reviviera lo volvería a matar. Notamos pues, cómo estas historias posiblemente narradas una y otra vez por Nicolás Ricardo a su nieto Gabriel García Márquez se replican en su obra cumbre *Cien años de Soledad*.

Aun las versiones menos válidas coinciden en que era un lunes típico del octubre caribe, con una lluvia triste de nubes bajas y un viento funerario. Medardo Pacheco,

vestido de domingo, acababa de entrar en un callejón ciego cuando el coronel Márquez le salió al paso. Ambos estaban armados. Años después, en sus divagaciones lunáticas, mi abuela solía decir: «Dios le dio a Nicolasito la ocasión de perdonarle la vida a ese pobre hombre, pero no supo aprovecharla». Quizás lo pensaba porque el coronel le dijo que había visto un relámpago de pesadumbre en los ojos del adversario tomado de sorpresa.

También le dijo que cuando el enorme cuerpo de ceiba se derrumbó sobre los matorrales, emitió un gemido sin palabras, «como el de un garito mojado». La tradición oral atribuyó a Papalelo una frase retórica en el momento de entregarse al alcalde: «La bala del honor venció a la bala del poder». (2002, p.40).

En el pueblo de Aracataca, la línea telegráfica había sufrido algún desperfecto. Por ello, la compañía decide mandar a Gabriel Eligio García Martínez, técnico telegrafista, para que las reacondicione y permanezca en el pueblo hasta que todo funcione correctamente. Transcurre el año 1924, cuando adviene el florecer de Aracataca gracias a la instalación de la compañía bananera norteamericana: American Fruit Company. Al llegar al pueblo Gabriel Eligio queda prendado de la hija del Coronel, la bellísima Luisa Santiago Márquez Iguarán, quien era los ojos de su padre. El coronel pensó que, debido a la procedencia familiar del joven, no era un buen candidato para casarse con su hija y por este motivo colocó todo tipo de impedimentos hasta llegar a alejar a Luisa Santiago enviándola con unos familiares a un pueblo distante y así culminar con el romance que ambos mantenían. El telegrafista siguió, a través de sus contactos en los diversos pueblos, a la hija del Coronel; esto fue incrementando la pasión de ambos hasta que al fin ella accede a amarlo únicamente a él para toda la vida. Al final, el coronel y la madre de la joven accedieron al matrimonio. Otro dato interesante es que Gabriel Eligio, el telegrafista, tuvo algunos hijos cuando viajó por diversos pueblos de la región. Aunque los

padres de Gabriel García Márquez no vivían en Aracataca, el escritor -por petición de sus abuelos- termina viviendo en este pueblo caribeño:

Después del matrimonio, Gabriel Eligio y Luisa se fueron a vivir a Riohacha, una vieja ciudad a orillas del Caribe, en otro tiempo asediada por los piratas. A petición del coronel, Luisa dio a luz su primer hijo en Aracataca. Y quizá para apagar los últimos rescoldos del resentimiento suscitado por su matrimonio con el telegrafista, dejó al recién nacido al cuidado de sus abuelos. Así fue como Gabriel creció en aquella casa, único niño en medio de innumerables mujeres (1982, p.8).

Si emprendemos un seguimiento desde el primer Márquez que llegó a Colombia, el bisabuelo de Gabriel García Márquez, Nicolás del Carmen Márquez Hernández, advertimos que todos en línea materna habían tenido numerosos amantes y numerosos hijos naturales, aunque algunos de ellos lograron establecer familias sólidas a través del matrimonio. Se estima que el bisabuelo de García Márquez debió tener más de diez hijos naturales y su abuelo Nicolás Ricardo Márquez Mejía tuvo nueve hijos naturales; esto se repetirá también por la línea de los García Martínez, salvo el matrimonio entre Aminadab García y Ana Paternina Bustamante, mientras que las demás relaciones fueron extramatrimoniales y el mismo Gabriel Eligio fue producto de una relación de la hija de Aminadab, La situación se asemeja a la narrada en Cien Años de Soledad, cuando José Arcadio Buendía tuvo que matar a Prudencio Aguilar por el honor de Úrsula Iguarán, su mujer. Medardo Pacheco Romero comienza a vociferar cosas y colocar pasquines, como lo veremos también en La Mala Hora en los desprestigia al Coronel; esto lleva a que se produzca un duelo por honor, programado para seis meses después en el cual el joven Medardo -que era 16 años menor que el coronel- va vestido elegantemente de blanco similar a lo que relata Gabriel García Márquez en Crónica de una Muerte

Anunciada y el coronel, que era hábil tirador, le arrebató la vida de dos disparos. Argemira García Paternina, se enamora de un hombre casado de nombre Gabriel Martínez Garrido. Es interesante ver la diferencia de edades en esta relación ya que Argemira era una niña cuando comenzó la relación que va a dar origen a Gabriel Eligio García Martínez, quien, también tuvo numerosos hijos, no sólo con su esposa sino con diversas mujeres, de los cuales se logran reconocer solo cuatro.

Todo este material desentrañado muchas veces por el mismo García Márquez, es producto de su afán por emprender un fascinante viaje por la historia de sus ancestros tras la búsqueda de la veracidad de muchos de los relatos que sus abuelos y sus tías le contaban. También este afán se orientaba hacia el hallazgo de la esencia caribeña, por medio de la comprensión de las relaciones afectivas, amorosas, amistosas y eróticas, además de la forma en que se va edificando la idea de familia. Otra cuestión interesante se refiere a los nombres que usa Gabriel García Márquez en su novelística, muchos de ellos inspirados en su genealogía como el caso de Wenefrida, Remedios, los apellidos Iguarán, Cotes, Márquez y otros. Igualmente, nombres como Tranquilina, Nicolás, Luisa, Sotera, Leandro, Plinio, Hermógenes, Luisa Santiago, tienden a aparecer aunque de manera referencial en su novelística.

Uno de los aspectos que secuestra nuestro interés es que muchos de los hechos que se narran en sus novelas, relatos, crónicas y artículos periodísticos tienen su origen en hechos reales o contados por sus tías, abuelos algún familiar o parroquiano. Esto nos lleva a pensar que la narrativa de García Márquez, además de recorrer la geografía natural y humana del Caribe colombiano, constituye un eco que reproduce y nos acerca al imaginario caribeño colombiano. Gerard Martin relata, según le contaba Gabriel García Márquez en su libro *Una vida*: “*No hay una sola línea que no pueda conectar con una experiencia real. Siempre hay una referencia*

a una realidad concreta” (p.191). En lo que respecta a las ciudades y pueblos referidos en su narrativa, podemos observar que son localidades de donde procedían sus familiares y que fueron visitadas por él a principios de los años 50’s cuando realizó un recorrido para conocer a profundidad la historia familiar: Cartagena, Barranquilla, Santa Marta, Riohacha, Valledupar y Sincelejo, por una parte; de Guacayamal, Sincé, Manaure, La Ciénaga, Sucre y Mompo, por otra; además de la Guajira, el Magdalena, la Costa etc. Estos lugares tienen una gran presencia y significación en la obra narrativa del autor ya que no sólo los nombra sino que muchas veces los caracteriza por alguna de sus particularidades. Ahora, comenzaremos a relatar los hechos más resaltantes de la vida del escritor desde su nacimiento hasta su muerte.

Infancia de Gabriel García Márquez

Para comenzar a narrar los pormenores de la infancia del escritor es bueno empezar por sus padres. La relación de los que serán sus padres sufrió numerosos contratiempos que solo superados hicieron posible una vida familiar aunque tumultuosa con una cierta estabilidad y hasta la muerte. Los amores de Gabriel Eligio García con Luisa Santiago Márquez no fueron admitidos por los padres de la muchacha. El coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejías pensaba que Gabriel Eligio, el telegrafista que había llegado a Aracataca, no era un buen partido para su hija, la niña bonita de la familia; por esta razón, decide enviarla a un periplo por varios pueblos y ciudades de la Guajira colombiana hasta llegar a sus familiares de Riohacha. En esta ciudad también se establece Gabriel Eligio que, debido a sus contactos con los telegrafistas de todos estos pueblos, siguió sus huellas y le dejaba mensajes que incrementaron el amor que la pareja sentía. Posteriormente, se trasladó a Riohacha donde ambos hicieron promesas de amor eterno pese a la obstinación del Coronel. García Márquez en *Vivir para contarla*, comenta sobre su padre:

Papá era un hombre difícil de vislumbrar y complacer. Siempre fue mucho más pobre de lo que parecía y tuvo a la pobreza como un enemigo abominable al que nunca se resignó ni pudo derrotar. Con el mismo coraje y la misma dignidad sobrellevó la contrariedad de sus amores con Luisa Santiago, en la trastienda de la telegrafía de Aracataca, donde siempre tuvo colgada una hamaca para dormir solo. Sin embargo, también tenía a su lado un catre de soltero con los resortes bien aceitados para lo que le deparara la noche. En una época tuve una cierta tentación por sus costumbres de cazador furtivo, pero la vida me enseñó que es la forma más árida de la soledad, y sentí una gran compasión por él (2002, p. 52).

A pesar de la forma de vida de Gabriel Eligio y la oposición del coronel Márquez, la pareja logró el consentimiento para su matrimonio, aunque los padres de la novia no asistieron a la ceremonia, que se debía realizar en la iglesia mayor de Santa Marta o catedral a las 7 de la mañana. El momento de la ceremonia tuvo cierta tensión, ya que la novia no llegaba. Posteriormente, cuando se le preguntó a Luisa Santiago el motivo de su demora, manifestó que se había quedado dormida por emoción del momento. Gabo narra este episodio en *Vivir para contarla*:

Se casaron el 11 de junio de 1926 en la catedral de Santa Marta, con cuarenta minutos de retraso, porque la novia se olvidó de la fecha y tuvieron que despertarla pasadas las ocho de la mañana. Esa misma noche abordaron una vez más la goleta pavorosa para que Gabriel Eligio tomara posesión de la telegrafía de Riohacha y pasaron su primera noche en castidad derrotados por el mareo (2002, p. 59).

Al poco tiempo de casados, Luisa queda embarazada, cuyo avance resultó un poco dificultoso. Faltándole un mes de embarazo, en febrero de 1927, decide ir a Aracataca para recibir el cuidado de su madre y de sus tías. El 6 de marzo de ese mismo año nació la criatura y el padre, en su obstinación de no

querer compartir con los padres de su esposa, permanece en Riohacha todavía cuatro meses más. Plinio Apuleyo narra el contexto donde nació García Márquez:

Cuando Gabriel nació, todavía quedaban rastros de la fiebre del banano que años atrás había sacudido toda la zona. Aracataca parecía un pueblo del lejano oeste, no sólo por su tren, sus viejas casas de madera y sus hirvientes calles de polvo, sino también por sus mitos y leyendas. Hacia 1910, cuando la United Fruit había erigido sus campamentos en el corazón de las sombreadas plantaciones de banano, el pueblo había conocido una era de esplendor y derroche. Corría el dinero a chorros. Según se decía, mujeres desnudas bailaban la cumbia ante magnates que acercaban billetes al fuego para encender sus cigarros (1982, p. 51).

Nadie imaginó que aquel hijo ente Luisa y Gabriel Eligio sería grande para la literatura colombiana. La vida familiar continúa y todo cuanto aconteció inspiró al gran escritor a plasmar en sus obras el imaginario del caribeño colombiano. Al final, el padre de García Márquez deja sus prejuicios y decide marcharse para establecerse en Aracataca. Una vez en Aracataca ambas familias hacen las paces o por lo menos un pacto de no agresión y el joven Gabriel Eligio retoma sus trabajos de homeopatía y farmacia que los había realizado en Aracataca en su primera estancia cuando era telegrafista y se había producido una epidemia de disentería que la había ayudado a superar. Gabriel Eligio estudió los primeros semestres de medicina en la Universidad de Cartagena, que debió abandonar para dedicarse al trabajo de telegrafista en Aracataca. Permanece un año y medio y el 8 de septiembre de 1928 nace su segundo hijo, Luis Enrique García Márquez. Posteriormente, las cosas se complican en Aracataca. Después de una huelga del sector Bananero, se produce una matanza que prácticamente desoló el pueblo. Mucha gente emigra y entre ellos, en enero de 1929, el padre de Gabriel García Márquez,

quien decide instalarse con su familia en Barranquilla.

Los abuelos se habían encariñado con Gabito, como lo llamaban ellos, y se llega a un acuerdo de que la familia de Luisa Santiago y Eligio regresen con Luis Enrique el niño de 4 meses, dejando a Gabriel a cuidado de los abuelos y tías. El 9 de noviembre de 1929 nace Margot, la primera hermana de Gabriel, quien va a tener una gran significación en la vida del Gabo. Ambos fueron bautizados el 27 de julio de 1930. Los primeros momentos de la vida de Gabriel García Márquez quedan bajo la supervisión de su abuelo Nicolás Ricardo y de sus tres tías: Elvira, Francisca y Wenefrida, además de la abuela Tranquilina. Esto va a ser de suma importancia, ya que cuando Gabriel García Márquez tiene casi cinco años y le presentan a su madre, él tenía como figura materna este conglomerado de mujeres. Una vez conoce a su madre, ella pasa a ser más como una tutora o una amiga porque la figura de sus tías y de su abuela Tranquilina siempre se mantuvo vigorosa en la mente del niño, el adolescente y luego el adulto.

Con motivo del nacimiento de la otra hija de la pareja García-Márquez, la abuela Tranquilina se traslada a Barranquilla para cuidar a Luisa Santiago que tiene ciertos inconvenientes en el embarazo a mediados de diciembre de 1930. En Barranquilla se está celebrando el centenario de la muerte del Libertador. En el marco de esta celebración, Gabriel García Márquez conoce con gran asombro los aviones. Cuando preguntó por los aviones, le dicen que son en conmemoración a Bolívar y el niño, que no tiene idea sobre el personaje histórico, piensa que se refieren a la mantequilla marca “Bolívar” muy famosa por aquella época. Pensaba que se estaba celebrando la famosa mantequilla. Más adelante, su abuelo Nicolás lo va haciendo entrar en conciencia de esta figura tan importante en la historia de América como lo fue Simón Bolívar, conocido por su tatarabuelo -Nicolás del Carmen Márquez Hernández- poco antes de la muerte del libertador.

La estadía de Tranquilina le permitió tener una idea clara de la ajustada situación de su hija y su familia. Mientras la abuela atendía los momentos previos del parto de Aída Rosa, se dio cuenta que la niña Margot comía tierra y además estaba muy delgada. Parece que la situación económica de los García-Márquez no era muy buena y la niña mostraba en su figura un descuido grandísimo. Entonces, la abuela Tranquilina decidió llevársela a Aracataca. Desde ese momento, se criaría al lado de su hermano Gabriel García Márquez. A pesar de normalizar muchas cosas en la vida de Margot, ella siguió comiendo tierra hasta los 10 años y después la veremos como un personaje importante en la narrativa de García Márquez. Otra de las personas que tuvo mucha importancia en los primeros años de la vida del escritor fue Sara, hija natural de su tío Juan de Dios Márquez Iguarán, hijo del coronel Nicolás Ricardo que pretendía casarse con una jovencita del pueblo la cual no la aceptaba. Sara había nacido en 1917, es decir, que era diez años mayor que Gabito. La niña vivió con Margot y con Gabriel y, de esa manera, se cría como una hermana mayor. Desde muy niño el joven Gabriel García Márquez escuchó múltiples historias de sus tías y de su prima Sara. Ellas le hablaban sobre cosas fantásticas, de familiares lejanos, de fantasmas, de aparecidos, de muertos y de tragedias como la de las bananeras. Por otro lado, su abuelo Nicolás Ricardo le contaba los pormenores de la guerra civil y la guerra de los 1000 días en la que había combatido al lado del general Rafael Uribe Uribe. Su abuelo fue prácticamente la única figura masculina dominante en la personalidad de Gabriel. La increíble facilidad de contar historias en sus días logró hacer de él un muchacho vivaz y con una capacidad imaginativa gigantesca.

En algunas entrevistas Gabriel García Márquez ha relatado que toda la temática de sus cuentos y novelas estaba ya formada en su mente a los 8 años. Casi todas las historias que plenarían su narrativa provenían de su relación con su abuelo, sus tres tías, los innumerables visitantes de la casa, su prima

Sara y su relación íntima con su hermana menor Margot. Dasso Saldivar (2007).

Casi toda la vida del escritor en esta etapa había transcurrido dentro de la casa, donde llegaban numerosas personas, gente de todo tipo, de condición social muy diversa, los amigos del general, las amigas de la abuela y de las tías. Ahí se produjeron conversaciones varias y a veces tan fantásticas que modelaron el conocimiento del niño sobre el pueblo y su historia, además de las creencias, las costumbres y la forma de vivir particular de un pueblo bananero cercano al Caribe colombiano. La casa está habitada por los fantasmas de algunos familiares: el tío Zacarías o la tía Petra Cotes que habitaban sus cuartos clausurados. Según la tía Francisca, deambulaban en los rincones, en los muebles y en los cuartos. Las tías usaban estas historias para que Gabito, de espíritu inquieto, se tranquilizara y permaneciera sentado en un rincón sin molestar. Así, la mente del niño se fue formando con todo el acervo cultural del Caribe, sus creencias y su lenguaje particular.

A los siete años comienza a estudiar la primaria en el recién fundado colegio María Montessori. Su maestra fue Rosa Elena Ferguson, descendiente de secretario de Simón Bolívar William Ferguson e hija del cónsul inglés en Riohacha. Antes de culminar el primer grado el colegio es cerrado. El niño Gabriel queda prendado de la maestra y se enamora de ella. Posteriormente se enterará que también su padre se había enamorado de ella apenas llegar a Aracataca en 1924. Cuando Gabriel García Márquez conoció a su maestra, ella tenía unos 28 años; era una mujer muy hermosa que había sido dos veces reina de carnaval de Aracataca. Ese enamoramiento coincide con la afición del niño por los libros y la lectura, gusto que compartiera con su maestra, quien le alentaba a leer vorazmente. Pierde un año por el cierre de la escuela y otro más adelante porque su padre lo llevó por un lapso relativamente largo a Sincelejo buscando nuevas oportunidades de vida. Quizás por ese rezago, la familia altera su

partida de nacimiento cambiando su fecha de nacimiento en un año. Su abuelo sufre un accidente al caer de una escalera tratando de rescatar a un loro y arreglar un tejado. Esta situación deja muy afectado al niño que piensa que su abuelo es la persona más importante en su vida. Ya a los 8 años todo el mundo mágico que construiría en *Cien Años de Soledad* está en su mente. Lo acompañó también un diccionario que, como gran sabio, aclaró siempre sus dudas y una edición de *Las Mil y una Noches* sin carátula que estaba en un baúl de su abuelo. Mucho tiempo después, haría un paralelismo de esta obra con la famosa guerra de los mil días que le contaba su abuelo.

Durante mucho tiempo no tuvo conocimiento del título de aquel volumen, porque le faltaba la cubierta; cuando al fin lo descubrió, a buen seguro debió de poner relación las exóticas y mitológicas “mil y una noche” con la más local e histórica guerra de los Mil Días (2009, p. 87).

La extraordinaria riqueza de experiencias que vivió Gabriel García Márquez en los primeros ocho años de su vida lo dejaría marcado de una forma definitiva. La fascinante casa de los abuelos y la cantidad de relatos que oyó en la misma nutrieron una vigorosa imaginación y una inigualable comprensión de ser caribeño. Esto se verá reflejado en la mayor parte de su obra tanto literaria como periodística, haciendo de él una referencia imprescindible cuando se estudia lo caribeño y sobre todo el imaginario caribeño colombiano.

Referencias bibliográficas:

- Berteaux, D (1999). *El enfoque biográfico: su validez metodológica, sus potencialidades*. París: Centro Nacional de Investigación
- Ferrarotti, F. (1981) *Las historias de vida como método*, Roma-Bari: Laterza
- Lesky, A. (2010). *Historia de la literatura Griega*. Madrid: Gredos.
- García M. (2002). *Vivir para contarla*. Bogotá (Colombia): Editorial Norma. S.A

Vargas Villamizar, Yaquelin
Gabriel García Márquez: vida, palabra y acción

Apuleyo, P. (1982). *El Olor de la Guayaba*.
Bogotá: La Oveja Negra.

Víctor Córdoba en la Revista “**Faces**”
Universidad de Carabobo N° 3

EDUCACIÓN Y DESCOLONIZACIÓN

EDUCATION AND DECOLONIZATION

Terán González, Carol del Carmen*
Universidad de los Andes
Trujillo, Venezuela

Resumen

El presente producto investigativo tuvo como propósito fundamental, generar una reflexión acerca de cómo el docente en la praxis educativa debe descolonizarse desde la realidad social con la cual ha venido conviviendo durante décadas. Se reflexiona desde la mirada de Briceño Guerrero y Mario Briceño Iragorry. Bajo un enfoque documental, concluyendo que el proceso de desneocolonización en América latina y en Venezuela debe construirse, desde el quehacer educativo, vivencial y cotidiano para sensibilizar al otro, mostrarle que el camino no es el del oprimido, el servil, el del dominado, mucho menos el del transculturizado sino el del ser crítico, analítico, ir rompiendo paradigmas y consolidar una cultura no que aniquile a la otra, sino una cultura donde todas las culturas se encuentren y comulguen.

Palabras clave: Educación, Descolonización, Cultura, Transculturización.

Abstract

The purpose of this research product was to generate a reflection on how the teacher in educational praxis must decolonize from the social reality with which he has been living for decades. It is reflected from the eyes of Briceño Guerrero and Mario Briceño Iragorry. Under a documentary approach, concluding that the process of deneocolonization in Latin America and Venezuela should be built, from the educational, experiential and daily to sensitize the other, show him that the path is not that of the oppressed, the servile, that of the dominated, much less that of the transculturized but that of being critical, analytical, breaking paradigms and consolidating a culture that does not annihilate the other, but a culture where all cultures meet and commune

Key word: Education, Decolonization, Culture, Transculture.

*Doctora en ciencias de la educación, Maestría en literatura Latinoamericana (ULA) y en Docencia de la Educación Superior (UNERMB). Miembro del Centro de Investigaciones Literaria y Lingüísticas "Mario Briceño Iragorry. Supervisora del MPPE. E-mail: carolterang@gmail.com

Finalizado: Trujillo, Febrero-2019 / **Revisado:** Marzo-2019 / **Aceptado:** Mayo-2019

Mirada a la descolonización en la educación

Comenzar a tomar una postura en la sociedad actual, tecnócrata, mercantilista, y globalizada es complicado, más aun cuando este cuaderno de trabajo busca mirar la educación, la pedagogía y la descolonización en una América Latina que sigue encadenada a un pasado colonizador. ¿Cómo hablar de descolonización? Si seguimos colonizados de cuerpo, hecho y mente, el hombre latinoamericano sigue queriendo “ser el dominado” sigue cargando la cruz de ser el cabizbajo, el oprimido y hasta el deprimido diría, esa carga simbólica de años de opresión no es un trazo que se pueda quitar, mucho menos cuando tres grandes enemigos suyos son parte de la cultura de todos, iglesia, gobierno y educación, tres macabros que enajenan y aniquilan su ser hasta volverlo un colonizado de la patria antigua o la patria nueva del imperio.

Vamos hablar de colonización, un amigo me decía que ella implica el sistema de dominación, económico, político, social y cultural de una nación sobre otra, no solo para aprovecharse de todos sus recursos y fuerzas productivas, sino para generar un mercado incipiente que consuma su mercancía acabada, ahora bien, palabras más o palabras menos Latinoamérica sigue bajo el perfil que deja entrever la definición antes señalada, más aún el caso de nuestra Venezuela, donde se quiere gestar cambios políticos, culturales, sociales y educativos lo interesante es preguntarse cómo poder hacer estos cambios si seguimos colonizados, si seguimos con paradigmas ortodoxos y tradicionalistas, cuestionamientos que se les debe hacer a los sacerdotes, políticos y docentes que conforman esta sociedad.

Ahora bien, decía anteriormente y lo afirmaba en un discurso en el que se me pidió disertar para un grupo de compañeros docentes, cuándo va a entrar en pensamiento y sangre las nuevas tendencias pedagógicas, llámense emancipadoras, liberadoras o descolonizadoras si el patrón cultural y actuar sigue siendo el del hombre que otro tiene

que decirle lo que debe hacer, inclusive hasta cómo debe hacerlo.

Es importante señalar que si bien es cierto que la colonización sincretizó parte de la cultura actual de América Latina y Venezuela por lo que digo que no deba negarse en ningún momento su contexto histórico de acuerdo al tiempo y circunstancia acaecida, sin embargo nuestra América quedó sumergida allí dormitando entre el acomodo, la sumisión y el no poder soñar, hoy después de quinientos veintiséis años seguimos con hombres, mujeres dormidos, zombis de la colonia.

Ahora hablaba de los tres macabros que enajenan y aniquilan, los pandemónium que habitan todas las sociedades, y supongo que dogmáticos, religiosos y algunos educadores podrían molestarse conmigo por tal afirmación esa triada es el Leviatán que consume arrastra, envuelve y aniquila al ser humano haciéndolo esclavo del otro, comienzo por la religión mas no la Fé, aspecto que creo que debo clarificar, toda religión tiene sus bases en dogmas, en doctrinas, en leyes ojo no digo que sean malas pero estigmatizan, en el caso de América Latina asumió, digirió y se encamino hacerse esclavo del cristianismo elemento del que sostiene que existe un mal y un bien, al establecerse esta idea de cielo infierno nos conllevan a que todo aquello que rompa la religión y sus creencias va hacer penado por ellos, volviendo al momento histórico de la inquisición, siempre hay un inquisidor.

A ese cura y esas viejas beatas que me vigilan sin fatiga no puedo decirles “hago lo que me parece bueno y justo, hago lo que me da placer; hago lo que brota en mi espontáneamente: hago lo que me dicta la alegría de vivir” No ellos representan la moralidad oficial basada en un catecismo que nunca aprendí bien y tienen medios para imponerla. Además tienen un Dios de su parte, fuente indiscutible de castigo eterno. Prohibido, escondido y clandestino todo placer, su patria es la noche. (Briceño, 2007, p. 24).

Ahora bien esa religión llamada cristiana en caso latinoamericano y venezolano nos aliena desde chicos, tanto que nos volvemos en ciertos momentos colonialistas del otro, porque siempre negamos aquello que es contrario a lo que pensamos y mucho más aquello que está en contra de lo que se considera pecado, como seguir enclaustrados en una colonización que nos sigue diciendo que el placer es malo, que vivir es malo, que el Dios que dice ser un Dios de amor es un castigador, solo porque un grupo en la sociedad que cree tener una verdad te limita, te castra y te extirpa o te metamorfosea a sus ideas.

Por otro lado, tenemos el segundo monstruo, la política y sus posiciones dogmáticas, cerradas que no son muy distintas a las religiones, nuestra sociedad regida por ideologías liberalistas, socialistas o comunistas cuyo individuo en el poder tienen un solo fin hacer que exista un dominado y un dominador, de repente algunos afirman que su posición es igualitaria y de equidad pero a la final van a buscar lo mismo alienar.

Para comprender el mecanismo de la trampa revolucionaria, veamos nuestra sociedad a vuelo de pájaro. Está constituida, primero por los amos, los poderosos, los de arriba, los señores: llamémoslos blancos. Segundo, los que sin ser amos tienen una participación variable en los bienes de la sociedad, son capataces, administradores, maestros y profesores, pequeños comerciantes, policías, profesionales liberales, llamémoslos pardos; pueden ascender de categoría y algunos pueden superarla para engrosar el rango de los blancos. Tercero, nosotros, es decir, “indios y negros”, los de abajo y afuera. (Briceño, 2007, p. 29)

Tomando como ejemplo así que los aborígenes sean igual a los otros que habitan la geografía, algunos países le construyen casa de cemento, cuando ellos tienen su propio sistema de vida, con costumbres, ideas, y creencias distintas, no creen que es un monstruo aquel que quiere apoderarse del

otro, alterarlo, por qué no dejarlos como son, respetarlo, de allí que yo parte de la idea de Ricoeur “la imputabilidad del ser, lo que yo digo es lo que yo hago”, no ese doble discurso de hablar de igualdad, equidad, y lucha de clases cuando queremos cambiar el statu quo del otro.

Cómo no sentirnos oprimidos, dominados por las fuerzas del poder, de la sociedad quienes despliegan su majestuoso discurso presidentes, gobernadores, alcaldes y otros ciudadanos le elevan su poder de vencedor sobre unos individuos vencidos, también llamados señores, señoras ciudadanos ejército, fuerzas policiales y fuerzas vivas en el mejor de los discursos, son ellos quienes han sido los serviles que han creado historia de los antepasados vencidos.

No nos es difícil quitarnos de encima a este jefe civil y a esos policías; pero hace tiempo sabemos que ellos representan un poder superior. Cuando mueran, otros vienen a tomar el puesto y en mayor número, si es necesario... El policía de punto es el sensor extremo de un sistema nervioso muy sensible... aunque no haya hecho nada prohibido tengo una culpa original que justifica cualquier agresión de la autoridad en cualquier momento, la culpa de tener ancestros derrotados. (Briceño, 2007, p. 24)

La educación, Briceño Guerrero, mencionaba que la escuela es el principal aniquilador del niño, yo diría que la educación latinoamericana, principalmente la venezolana en su praxis es asesina de sueños, opresora, castradora y enajenadora mejor explícito en palabras de Briceño J, (2007, p. 25) “Y yo cuando veo su abominable cara, le digo servilmente ¡Sí maestro, sí profesor... hundido en mi oprobio de vencido, mancillado por espermatozoides mentales, rajado y agachado...” muchos docentes dirán que la interpretación que le estoy dando es muy subjetiva, y si lo es, el hombre que analiza, comprende e interpreta es un sujeto por lo tanto sus apreciaciones son subjetivas, en Venezuela particularmente se está hablando

de una transformación, cómo hablar de transformación educativa si los individuos quienes educamos seguimos siendo los mismos, los mismos niños de la escuela, del liceo o de la universidad a quienes nos decían qué, cuándo y cómo debíamos hacer las cosas, como debíamos definir X o Y concepto, hoy profesores o licenciados seguimos esperando que nos digan qué y cómo debemos hacer nuestro quehacer educativo.

Siguiendo con el hecho educativo en la praxis real, no la del texto, no la del doble discurso, para ir abriendo espacios en esa transformación de la que les conversaba se abrió un compás de nuevas tendencias, posturas y propuestas definidas como pedagogías emergentes en sus distintas acepciones, emancipadora, liberadora, del amor y la curiosidad o la que nos atañe ahora en este espacio discursivo escrito, la descolonizadora, la gran pregunta ese es un plato que se degusta con qué vino y de qué forma, allí es desde dónde les hago la reflexión de este tercer Leviatán, los docentes no se han deslastrado desde su práctica de viejos paradigmas, siguen queriendo dominar al niño, joven, adolescente y hombre desde sus espacios educativos, espacios que son aberrantes ya que exterminan al otro; al punto que todo aquel estudiante que no piense como su profesor no sirve, es un mal estudiante así lo afirma Briceño, J. (2007, p. 25):

Penetrante en su dominación más que todos los otros es el maestro de escuela, porque oprime desde adentro, se mete en la intimidad de la conciencia para desbaratar y reconstruir los intereses del vencedor.

Entonces cómo hablar de liberación, emancipación, amor, curiosidad cuando seguimos colonizados, tan colonizados que seguimos atados, esclavizados a libros, cuentos posturas conductistas, positivistas y con pesar les digo que hasta mal uso hacemos de ellos, nos decimos docentes de la nueva era, de la modernidad y ni siquiera asumimos que para evaluar de la manera más conductista se debe tener un instrumento que mida, sabiendo

que en el discurso se viene hablando de una evaluación con tendencia cualitativa, que se debe educar bajo una visión crítica reflexiva, cómo lograrlo si en las aulas silenciamos, no permitimos la libertad del pensamiento del niño, claro también voy al docente quién esta silenciado desde hace muchos años entonces este depredador que va colonizando desde el aula crea los zombis repetitivos, robotizados y con ganas de comerle el pensamiento al otro para que no se descolonicen, para que jamás se libere, se emancipe y ame lo que este hace y si consigue un extraterrestre diferente a él quiere exterminarlo porque este no debería ser docente, mucho menos estar en el sistema educativo.

Esta triada aniquilante de la sociedad latinoamericana que desea emerger se alimenta del desconocimiento, la identidad, la cultura, la memoria y el imaginario latinoamericano que según mi criterio vendrían siendo los grandes actores que pudieran contrarrestar esos tres jinetes no aniquilándolos sino sensibilizándolos, quizás la utopía latinoamericana para la descolonización, esa utopía enraizada en Paulo Freire, Bigott, Briceño Guerrero, Briceño Iragorry, Simón Rodríguez, en quienes recae el peso de discursos contra colonialistas y desneocolonialistas sus escritos muestran esa subversión en contra de la colonización no solo de las naciones sino la del ser, contra ella es que se debe encaminar la lucha, hay que desneocolonizar al hombre primero.

Para seguir disertando sobre el hecho de descolonizar como lo vengo diciendo al ser, al hombre que sigue atrapado en las pesadillas de sus verdugos, llámense maestros, curas, alcaldes, gobernadores, gendarmes, hay que refigurar la memoria, sí, la memoria como parte de ese elemento regenerador y constructor de espacios que involucran lo individual, lo colectivo, lo imaginario del ser humano, rememorar la identidad que desde la memoria, el recuerdo y hasta el olvido define las costumbres, tradiciones,

creencias del otro y de mí; si se internaliza estos aspectos en el ser se puede contrarrestar la colonización servil e ir descolonizándose y descolonizando al otro dentro de su nación, a tal razón Iragorry M. plantea (2009, p. 85) “Stalin, teórico excelente de la nacionalidad, asienta en su ensayo “El Marxismo y el problema nacional”, que una nación no es una comunidad racial o tribal, sino una comunidad de hombres, formada “históricamente”, que posee territorio, economía, idioma y psicología que le dan unidad”.

Es hora de romper verdaderamente los paradigmas, lograr esa unión con los otros, pero no desde el discurso sino desde el quehacer, el hombre latinoamericano y venezolano debe despertar de la pesadilla colonizante, qué es difícil, sí, pero ya es momento de romper con ese mito del eterno retorno, ese mito en los modelos educativos, modelos que siguen siendo alienantes, porque no entendemos que se debe “transformar” no cambiar a nadie, una transformación es subversiva, libertaria y conflictiva, ella debe venir de adentro del ser y no solo en la creencia del otro que se desea transformar, así que en la educación para la descolonización debe internalizarse desde un proceso teórico-práctico, quizás más lo segundo que lo primero, ya que seguimos dando recetas pero no sensibilizamos, sí, sé que cambiar años de práctica no es fácil, cómo transformar al cura, al señor o a la señora de “hogar” al joven de cultura pop, al niño que desde que se levanta hasta que se acuesta mira algún caleidoscopio con cara de vidrio que le vende y transcultura una identidad no formada.

Y no piensen que quien escribe siente que esta descolonizado, no, para nada pero lucha contra la colonización, también es un ser de esta sociedad latinoamericana, sincrética, venezolana, que está tratando desde la práctica de vida, desde la práctica pedagógica de acercarse a un concepto de descolonización, por ello afirmo que para deslastrarse de la neocolonización hay que fortalecer desde los espacios sociales, educativos, cotidianos

una triada que contrarreste los monstruos de la sociedad y esa triada es la memoria, la identidad y el imaginario, en un primer momento de forma individual, tal como lo sostiene en su discurso Ali Primera “se puede matar al hombre, mas no matar la forma en que se alegraba el alma, en que soñaba hacer libre” luego fortalecer la memoria colectiva, no como un mecanismo de dominación para someter al otro sino todo lo contrario como método de encuentro del otro para entenderlo, respetarlo y convivir con él.

El proceso de desneocolonización en América latina y particularmente en Venezuela se debe construir, será un proceso largo, el mismo implica desde el quehacer educativo, vivencial y cotidiano sensibilizar al otro, mostrarle que el camino no es el del oprimido, el servil, el del dominado, mucho menos el del transculturizado sino el del ser crítico, analítico, ir rompiendo paradigmas y consolidar una cultura no que aniquile a la otra, sino una cultura donde todas las culturas se encuentren y comulguen, bajo el respeto, quizás la educación desde la descolonización sea una utopía más de las muchas que han enraizado en Venezuela y Latinoamérica, en palabras de Britto, L, (2007, p. 350): “La utopía explora el campo de lo posible, por cuanto abre incesantemente el campo a la alternativa, a la opción, a la contradicción”. Por tal persuasión podría decirse que todas las posturas teóricas y propuestas filosóficas en algún momento también fueron utópicas, para luego después de un camino se consolidaran.

En fin para cerrar Y nació el niño Se hizo hombre y ese día el Leviatán De tres cabezas, lo envolvió, atrapo y devoró Hoy después de muchos años sigue Habitando la geografía, matando Adán y a Eva.

Referencias bibliográficas:

- Briceño, G (2007) *Discursos Salvaje*. Mérida Venezuela. Editorial La Castalia.
- Britto, L (2007) *Venezuela*. Fundación editorial el Perro y la rana.

Iragorry, M. (2009) *Mensaje sin destino*. Obras Completas, Vol. 7. Ideario Político Social I (Pensamiento Nacionalista y Americanista I. Ediciones del Congreso de la República. Caracas-Venezuela. 1990. pp. 155-245

Primera A. (2007) *No cantar es perdernos*. Venezuela. Fundación editorial el Perro y la rana.

SUSURROS DEL CUERPO

WHISPERS OF THE BODY

Herrera Diamónt, Yubraska*
Universidad de Los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Doctorado en Letras
Barquisimeto, Venezuela

Resumen

Acá, se busca dar con una definición de performance partiendo de los susurros del cuerpo que nos hablan de una diversidad de sensaciones que confluyen en poesía, música, danza, pintura, teatro, porque se está ante un eco improvisado con todo un juego corporal de emociones y pasiones, que se fusionan tornándose arte de la no representación. Se parte de textos hermenéuticos, semióticos y las propuestas planteadas por Lucio Agra en: *O corpo "da" performance e as Artes do Corpo*, y Fabio Cintra en: *Voz e musicalidade na formação do ator*. Para así, dar con idea clara de este arte revolucionario.

Palabras clave: susurros, cuerpo, artes, performance.

Abstract

Here, it is looked for to give with a performance definition leaving of the whispers of the body that speak to each other of a diversity of sensations that you/they converge in poetry, music, it dances, painting, theater, because it is been in the face of an echo improvised with an entire corporal game of emotions and passions that fuse tornándose art of the non representation. He/she leaves of hermeneutic texts, semióticos and the proposals outlined by Lucio Agra in: *Or corpo gives performance and ace Arts do Corpo*, and Fabio Cintra in: *Voice and musicalidade na formação do ator*. For this way, to give with idea white of this revolutionary art.

Words key: whispers, body, arts, performance.

*Profesora especialista en Castellano y Literatura egresada en 2004 de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL-IPB), Magister Scientiae en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Los Andes (ULA-NURR) Trujillo (2012), en la actualidad estudia doctorado En Letras en ULA-Mérida. Tiene publicaciones en colectivo en Venezuela y España, ha escrito para las revistas digitales: LetraMujerRevolucionaria de Espiral Feminista (Lara), Cifra Nueva de ULA-NURR Trujillo y colabora en la revista y suplemento literario Realidades y Ficciones de Argentina. Se desempeña como docente contratada en el Decanato de Ciencias y Tecnología de la Universidad Centrooccidental Lisandro Alvarado (UCLA-DCyT), colabora impartiendo cursos y talleres en el Museo de Barquisimeto y en la biblioteca pública Pío Tamayo. E-mail: yubraskadelcarmen@gmail.com

Finalizado: Barquisimeto, Junio-2018 / **Revisado:** Julio-2018 / **Aceptado:** Octubre-2018

“La vida es maravillosa
si no se le tiene miedo”
Charles Chaplin

El cuerpo susurra sus miedos en las artes para liberarse de ellos, aniquilando barreras, devastando fronteras. Al dejar sus miedos, enciende la pasión en cada movimiento. En ese encender, la creatividad se hace vuelo y así libre, no se ubica en un espacio determinado, trasciende, revolotea, camina, salta, baila, con huellas híbridas matiza el cielo, donde se encuentra, reencuentra y desencuentra en sus pieles.

Ahora bien, ese cuerpo que susurra, es poesía, música, danza, pintura, teatro, en fin es todo y no es nada, es un eco improvisado con todo un juego corporal de emociones y pasiones, que se fusionan tornándose arte de la no representación, es decir, de la performance, cuya fuerza busca arrastrar fuera de sus cauces al ser humano¹ en un torbellino de matices semánticos.

La performance o el performance, es arte en vivo, que surge en el siglo veinte en la década de los años sesenta con las humanidades de las vanguardias, cuya razón de ser se ubica en la ruptura de las culturas tradicionales para darle cabida a las revoluciones culturales, donde no sean los teatros o centros cerrados los lugares de hacer arte, pues, se plantea la idea del teatro de calle, poesía en escena, ceremonias, rituales y ese susurrar de los movimientos del cuerpo. Cada movimiento corpóreo es una palabra que habla transmitiendo mensajes connotativos, que se interpretan según las emociones que experimente quien observe y sea persuadido y disuadido por ese cuerpo que dice, habla, grita y se vuelve metamorfosis hasta hacer del espectador un yo partícipe de ese arte susurrante.

(...) em concomitância a esse movimento, cujo apogeu se dá nas manifestações mas também nos gestos de incorporação

¹ Propuesta de Paulo Petronilio Correia quien es filósofo y Post Doctor en Performances Culturales.

do público nos Festivais de Rock ou nos experimentos mais radicais do teatro, há uma outra medida muito cara ao situacionistas e também elencada no rol das “palavras de ordem” de maio de 68. “Derrubar os muros, as estantes, as prateleiras, livros sim e e eu digo sim, eu digo não ao não, é proibido proibir (Agra, 2011, p. 215)

Esto es, en la performance todo se vale, con todo se puede hacer arte, sin excluir, ni regirse por reglas, se debe dar una desterritorización de todos los lugares, porque el arte es plural, incluso el público al interactuar y hacerse sentir junto al cuerpo susurrante, es novedad. La performance proclama un contrariar los paradigmas de la vieja escuela, tras una acción en vivo, que de riendas a nuevas posibilidades, porque el cuerpo se transforma en instrumento y vehículo para el arte que cuenta y se cuenta.

Siendo el cuerpo un instrumento y vehículo creador de cultura, hay que trabajarlo, que cada una de sus partes susurre, que se haga sentir su esencia, incluso la voz debe hacerse vida, fluido, eco, silencio, ritmo, entonces se hace necesario educarla en conjunto con el lenguaje corporal, para que la palabra silente o sonora pueda desnudarse y darse a conocer en todo su esplendor para relacionarse, expresarse e influir en ese mundo que nos sueña y recrea. Con respeto a ello, Fabio Cintra en su texto “Voz e musicalidade na formação do ator” plantea varios elementos y prácticas que deben realizarse y así equilibrar el cuerpo y la acción vocal:

Alguns conteúdos musicais fundamentais devem ser trabalhados. No plano da percepção sonora, os parâmetros altura, timbre, intensidade e duração. No plano da linguagem, conceitos como melodia, ritmo, harmonia, estrutura, forma, idéia musical, gesto musical, improvisação e composição (Fabio Cintra, Voz e musicalidade na formação do ator).

En la comprensión de la voz y musicalidad en la formación del actor, el cuerpo, la voz, el ritmo, los gestos, la música, el ambiente que rodea, deben ir coordinados,

cada elemento conectado, no estar aislados, la idea es dar con un equilibrio, en el que el lenguaje musical, corporal y la escucha permitan un collage de emociones que acentúe el trabajo artístico. Para que el actor cultural tenga una buena formación, debe tener una serie de actitudes vocales que permitan una respiración y memoria muscular adecuada, trabajar la improvisación como recurso de oratoria y dicción, en el que el juego del lenguaje, teatral y canto coral permitan un verdadero aprendizaje en la formación a través de una pedagogía de la escucha en donde estado, sentimiento, liberación y espontaneidad de las formas permita abrirle nuevos cauces a la acción.

Ahora bien, la performance es sensorial, intersemiótica, freática, abierta a sinuosidades, su contexto es una metáfora de varias vertientes, ella crea y recrea una atmósfera donde nada es fijo y absoluto. La libertad es el pulmón que sopla cada accionar, porque el ser humano de hoy debe gozar de autonomía libertaria, exaltar su esencia artística sin tabú o freno alguno pero con un equilibrio de todos sus sentidos. Porque en la armonía de todas las partes radica la esencia del torbellino cultural de la nueva era.

Puesto que, la performance puede ser un “volverse capaz, ser reconocido” (Ricoeur, recepción del Premio Kluge, 2004), es decir, un autoreconocerse, un verse en la muestra en escena, verme en el mundo, en esa construcción movida, desarrollada, transformada, que zarandea, en un espejo que observas y te miras, en una turbulencia de emociones en las enredaderas del alma, generando “un movimiento asimétrico”², que provoca agitación, tensión, dinamismo, alegría y vitalidad. Y al mismo tiempo lleve a una mezcla de saberes, de rituales que nos eleven a un espacio sin fronteras.

É também útil perguntar-se o que podemos aprender, por exemplo, com nossa tradição musical, com a de outras culturas, com a paisagem sonora à nossa

2 Término de Lotman, *La semiósfera I*, 1996.

volta.

Podemos escutá-los...

Ecantá-los. ((Fabio Cintra, Voz e musicalidade na formação do ator).

Hay que expulsar las divisiones, unir las diferencias para una mejor comprensión de lo que somos, sin muros, sino, en un sentir universal. Por ende, se puede hablar de una teoría del cuerpo, transdiscursiva, transmedial, transcultural, extraverbal, subjetiva, llena de acertijos, con gran grado de connotación, polifonía, divergencia ideológica, que explica la contemporaneidad sin límites que caracteriza el mundo actual, y se expande desde la vertiente del “entrelugar”, es decir, el no lugar, el sin fronteras de la producción artística para generar una metáfora viva proyectante de una historia evocadora de innovación.

Incluso en la música confluyen mezclas como rock-pop, reggaetón (liga de reggae jamaicano con hip hop), o la llamada música mestiza, entre otros, tal unión es un abrirse a nuevas formas, sin normativas, dan musicalidad, ritmo propio y generan algo novedoso, porque es una teoría con pensamiento divergente que proviene de muchas capas.

En esa teoría del cuerpo, surgen ejemplos que permiten enfatizar la vertiente de lo performático, como el joven artista coreano Nam June Paik quien fue un compositor y videoartista, dio belleza, sentido y nueva visión de mundo a la palabra arte, convirtiéndose en el padre del videoarte, pues generó una nueva forma de fundición artística parecida a la de los géneros musicales pero con el uso de la tecnología y de otras ramas del arte que al unirse son un estallido en intermitencia. Ahora bien, se define videoarte como:

(...) un movimiento artístico, surgido en Estados Unidos y Europa hacia 1963, viviendo su apogeo en los años sesenta y setenta del siglo XX, aunque aún mantiene su vigencia. Experimentó las distintas tendencias de la época, como fluxus (con el que se relaciona

especialmente), el arte conceptual, las *performances* o el minimalismo. El videoarte es un tipo de arte que se basa en imágenes en movimiento y se conforma de vídeo y/o datos de audio Wikipedia: “videoarte”. En: < <https://es.wikipedia.org/wiki/Videoarte> > (28-02-18).

June Paik, trajo innovación a la cultura, creando nuevas formas del lenguaje, planteando un escenario abstracto, semántico, lleno de ritmo generador de un movimiento programado a través del espacio con el videoarte. Ahora, ¿por qué hay performance en Paik? Simple, porque inventó un nuevo medio artístico utilizando la televisión y el vídeo, creando una sorprendente variedad de obras de arte que cuenta en minutos imágenes y luego cierra con la narratividad, entonces esa fusión híbrida rompe con lo tradicional, alimenta las vanguardias, generando una traducción intersemiótica y al mismo tiempo una ipseidad³ y es apertura a la discusión de qué es arte y el surgimiento de términos como anti-arte.

En tal sentido, la performance sobrepasa distancias, transformando la visión de arte, que comienza a darse a conocer con los movimientos de culturas alternativas de los años sesenta, con el boom de las vanguardias artísticas, y el nacimiento de grupos como el llamado movimiento “los situacionistas” donde no interesa un espectador pasivo, sino activo, esto es, que sea parte del arte, dándole la oportunidad de interacción, inclusión y participación como en el teatro de calle, la poesía en escena, los movimientos del cuerpo, tras la incorporación del público, derribando así los muros que los distancian y aíslan.

Porque todo es arte y con todo se hace arte. Por ende, ese derribar de muros trae consigo una hibridación de las formas, tras el sentir y vivir de la creación en la no representación, en la libertad de ser. Que trastoca, envuelve, habla, expande sus alas desde las enredaderas del alma y se proyecta hacia una fuente que gotea una espiral cultural.

³ Véase Ricoeur, Paul (2006): *Sí mismo como otro*. Madrid/España: siglo xix editores.

Puesto que, el arte es cambiante como las aguas del río, que fluyen y se transforman, como red semántica pluraliza los movimientos corpóreos, la voz y el yo heurístico pincela ecos susurrantes entre la palabra, el silencio y el cuerpo, porque siendo “el <yo> que conduce a la duda y que se hace reflexivo en el Cogito es tan metafísico e hiperbólico como la misma duda lo es respecto a todos sus contenidos. En verdad, no es nadie.” (Ricoeur, Paul 2006: prólogo xvi). Es una ipseidad de la vida misma, somos y no somos porque no hay nada fijo y absoluto. Entonces, se tiene un texto en el texto de la cultura que nos dice:

[...] una acción es un comienzo sólo en una historia que ella inaugura; que se desarrolla cuando provoca en la historia relatada un cambio de fortuna, un “nudo” por desatar, una “peripezia” sorprendente, una serie de episodios “lamentables” u “horrorosos”[...] (Ricoeur, 2001, p. 17)

De esta manera, la performance inaugura historias en su metáfora viva, que sirve de espejo a cada espectador que mira lo que quiere mirar y no es sentida de la misma manera en cada persona, porque al persuadir es polisémica y su interpretación dependerá del contexto, de los ojos que miran y se dejan llevar por sus emociones, de cada historia individual con carácter temporal, donde ese cuerpo captado en el espejo susurra sus propias verdades, miedos, encuentros y desencuentros. Por eso la performance es la no representación de un todo que interpela, dialoga, con el yo discursivo, ya que “los discursos son ellos mismos acciones; por eso, el vínculo mimético [...] nunca se rompe del todo” (Ricoeur, 2001, p. 12).

La trama humana hecha intriga en ese cuerpo que traduce sentidos mediante lenguajes corporales, visuales, auditivos, etc., y hace de este un laboratorio de las formas desde la imaginación productora, es un arte que cuenta, se cuenta y nos cuenta.

El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística,

se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar la vuelta a los ojos y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez poeta, actor y espectador. (Nietzscher s/f: 22)

El arte es un universo que tiene valor por sí mismo, porque todo es arte, cada creador o productor es hibridación en un conjunto de sensaciones, emociones que sumergen a ese cuerpo susurrante entre lo finito y lo infinito. Que en su diversidad de matices exalta luchas internas y una revolución permanente cuyo fin es abolir las fronteras entre los lenguajes, como diría Lucio Agra:

Vê-se portanto o quanto é premente a dimensão política desse lugar intermediário, a região intersticial na qual os parâmetros que regem os pontos de partida não funcionam mais. Esse é, a meu ver o lugar que habita a performance e, naturalmente, tomo o corpo que ela agencia como sendo o centro desta circunstância. (2011, p. 217).

En la performance se abre una dimensionalidad para habitar y propiciar un encuentro con el diálogo, es decir, un volver a lo simbólico, a lo semiótico, pero con multiplicidad de ópticas, partiendo de un lugar intermedio que le da fuerza, razón de ser, y en esa conexión, salir de las ranuras o vacíos que generan las fronteras, puesto que “não existe “o corpo” mas corpos, assim como não existe teoria mas teorias e linguagem mas linguagens.” (Agra, 2011, p. 217), esto es, todo en plural, variado, respetando las diversidades que engloban la contemporaneidad, porque el arte visto desde la performance es un conglomerado de cosas, una heterogeneidad, porque todo cambia y se transforma, pues, como dijera Paúl Ricoeur “somos modos de ser” (Ricoeur, 1999, p. 25).

Modos de ser, que en la diversidad, en las huellas mestizas, se abren a la creación de una especie de cadáver exquisito o de Frankenstein de las artes, cuyo sentir busca la manera de sacar de una imagen muchas

más, porque en la contemporaneidad no hay límites, ni preferencias. Entonces el cuerpo susurra un arco iris de ruido suave y confuso aire, donde lo abyecto y lo bello se confunden, se tocan, generando lenguajes de voces, de gestos, de sonidos, de magia, que trasciende de lo finito a lo infinito y se eterniza.

Ricoeur dice que “la idea de finitud es en sí misma intrascendente, hasta trivial” (Ricoeur, 2001, p. 31) porque no nos permite replantearnos a nosotros mismos mediante una transparencia del sujeto, puesto que, “no hay autocomprensión que no esté mediatizada por signos, símbolos y textos; la autocomprensión coincide en última instancia con la interpretación aplicada a estos términos mediadores” (Ricoeur, 2001, p. 31). Esto es, hay que buscar pautas, interesarse por las relaciones y las sensaciones del todo.

Ahora bien, ese cuerpo que susurra o esos cuerpos que susurran generan un diálogo artístico intersemiótico, con imágenes sensoriales, cinéticas, metafóricas, que confluyen, permitiendo a la intuición, creatividad e imaginación mostrarse al desnudo. Por ejemplo, no es raro encontrarse con exhibiciones culturales que lleven por título “esta basura es arte”, lo que se exhibe pueden ser creaciones sorprendentes con material de reciclaje como: cartones de huevos, papeles de chucherías, cascara de huevos, papel periódico, revistas, casetes de música, disquetes, discos de acetato, botellas plásticas, cauchos etc., con esos materiales crear, vitrinas, mesas, sillas, móviles, cuadros, portarretratos, cuadernos, en fin un sin número de cosas que adornan un espacio lleno de colorido, que le de otro uso y faceta a esos materiales. También, esas creaciones con reciclaje pueden ir acompañadas de mimos, vídeos, teatro de sombras, que le dan más realce y fuerza, generando más que una exhibición, una performance.

Para continuar, la performance es provocación, asombro, improvisación, que susurra realidades encontradas, conduciendo a algo nuevo, rompiendo con las convenciones

propias del orden establecido y como se ramifica de corrientes o movimientos socioculturales como el “dadaísmo” mejor conocido como anti-arte, donde se podía visualizar a un actor utilizando la tapa de una poceta como ventana al alma por ejemplo.

Entonces todo aquello visto como un anti-arte, es en realidad un arte en revolución, que genera un zarandeo a los pensamientos inmóviles, proponiendo la ausencia de reglas fijas y convenciones. Ese zarandeo, es un grito a la libertad de expresión de ese cuerpo susurrante que envía señales al mundo para hacerse sentir con vertientes heterogéneas.

Esa heterogeneidad, describe el tiempo y la magnitud diferente en cada emisor/receptor, y así el texto va expresando diversas visiones de un universo contable, puesto que, “el discurso se dirige a alguien capaz de responder, de cuestionar, de iniciar una conversación y un diálogo” (Ricoeur, 2004). Ese diálogo a su vez, se transforma en un hablar de sí mismo en voz alta.

Entonces, somos cuerpos que susurran libertades, canticos del alma, un lirismo a flor de piel que exalta esos yoes que somos y no somos, haciendo eco retumbante de la cotidianidad en nuestro imaginario social de hechura y vida, en un jardín semántico plural, que miente y desmiente, improvisando, creando, delirando, habitando la palabra hasta que “a fuerza de buscar acaba uno encontrando... aquello que no buscaba” (Genete, s/f: 10).

En esas búsquedas, se hacen visibles las humanidades, los lenguajes, las palabras, los ecos. Porque “lo esencial es invisible para los ojos”⁴, de esta manera se van quitando las capas de la ceguera que indican y dan luces sobre la performance, a sabiendas que es el arte de la no representación, no hay que confundirle con el teatro, pues este último representa algo y genera catarsis en los receptores.

Al contrario la performance no hace catarsis sino que saca tu esencia, lo escondido, lo que aprieta el alma y asfixia como ser. Por ejemplo se puede ver a alguien coser sus manos, mientras le hace fondo un vídeo sobre la decadencia del ser y esa no representación puede hacer que alguien del público se siente al lado de quien cose sus manos y comience a morderse la lengua, o halar su cabello o simplemente sentarse allí silente, perdido en el tiempo, sin rumbo. Es entonces, un mostrar lo que aflige a cada quien de manera individual.

Porque todo depende del ojo de quien mira, siente y padece. Como en el teatro del absurdo que puedes gritar, arrastrar una silla, interactuar con el público, hacer algo que desordene lo acostumbrado y vuelque a otras realidades a quienes observan. La performance es un arte en vivo, donde todo surge por sí mismo y cada ser presente en ese espacio puede hacerse partícipe de ese cuerpo susurrante.

Por lo tanto, la performance es como un niño que juega, que dibuja una boa que se comió un elefante, pero que la boa y el elefante no son visibles a todos los ojos, pues para otros es un sombrero, como le ocurrió a El Principito. La performance lleva a mirar lo que cada quien quiere ver, desordenando el tiempo, las palabras, susurrando libertades.

Referencias bibliográficas:

- Agra, Lucio (2011). *O corpo “da” performance e as Artes do Corpo*. Professor do Curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP.
- Aristóteles. (1990) *Retórica* (Libros I, II y III). Madrid, España: Gredos.
- Cintra, Fabio (s/f). *Voz e musicalidade na formação do ator*. Profesor do Departamento de Artes Cênicas da USP.
- De Sanint-Exupéry, Antoine (2009). *El Principito*. Cuba: Biblioteca familiar.
- Genette, Gerard. (s/f) *Palimpsestos*. : Taurus. pdf (06-04-2017)

4 El secreto revelado por la zorra al Principito de Antoine de Saint-Exupéry.

Lotman, I (1996). *La Semiósfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Edición Cátedra.

_____. (1999). *Cultura y explosión: El texto en el texto*. Barcelona, España: editorial Gedisa.

Nietzsche, F. (s/f) *Nacimiento de la Tragedia*. Esta Edición: Proyecto Espartaco pdf. <http://www.proyectoespartaco.com> (19/03/2018).

Ricoeur, Paúl. (1999) *Historia y narratividad*. Barcelona, España: Paidós.

_____. (1986) *Del texto a la acción*. Argentina, Fondo de cultura económica, 2001.

_____. (1987) *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad.

_____. (2006) *Sí mismo como otro*. España: siglo XXI.

_____. (2004) *Volverse capaz, ser reconocido*. En: [www.diplomatie.gouv.fr/fr/...Revue des revues_200_112B78.pdf](http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/...Revue_des_revues_200_112B78.pdf) (07/09/2011).

Wikipedia: “videoarte”. En: <https://es.wikipedia.org/wiki/Videoarte> (28/02/2018).



ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO A LOS LUGARES COMUNES Y SU RELEVANCIA EN EL DISCURSO ARGUMENTADO

SOME CONSIDERATIONS REGARDING COMMON PLACES AND THEIR RELEVANCE IN THE ARGUMENTED SPEECH

Araque Escalona, Juan Carlos¹
Corrales, Nelson²
Riera Montenegro, Mayra Verónica³
Grados Fabara, Katya Mercedes⁴
Universidad Técnica de Cotopaxi
Latacunga, Ecuador

Resumen

La argumentación es una herramienta de uso cotidiano, de allí que esta reflexión tenga claras orientaciones al uso de ideas apoyadas en argumentos sólidos, representando las bases que sostienen el discurso de quien se expresa y a la vez desea convencer. El poder hablar con argumentos es una fortaleza de seres racionales e intelectuales, los fundamentos de esta disciplina van más allá de la lingüística y la pragmática, representa un hacer filosófico y hasta ontológico pues su médula es el ser mismo del lenguaje en tanto producción, claridad y orden del discurso. Los argumentos le aportan grandeza, belleza y fortaleza al discurso y por ello quien los utiliza asegura sus ideas y lo que desea alcanzar al hablar. Aunque la argumentación es de orden lógico, se vale de recursos estéticos y literarios para realzar su poder a nivel de la palabra, para ello se verá la importancia de los lugares comunes o *topoi*, sus variaciones y elementos más característicos de éstos. Así también, las leyes de paso o garantías argumentativas son un factor importante dentro de la temática abordada acá, permiten entender y explicar sucesos en la vida diaria, es por esta razón que a lo largo de este papel de trabajo se tomarán algunas ideas centrales de Anscombe, Ducrot, Perelman, Olbrechts-Tyteca, Plantin, Austin, Van Dijk y Tusón quienes aclaran de manera definitiva elementos vitales del tema acá tratado.

Palabras clave: Argumentación, actos de habla, leyes de paso, lugares comunes.

Abstract

The argument is a work tool for everyday use, hence this reflection has clear orientations to the use of ideas supported by solid arguments, representing the bases that support the discourse of those who express themselves and at the same time want to convince. Being able to speak with arguments is a strength of rational and intellectual beings, the foundations of this discipline go beyond linguistics and pragmatics, it represents a philosophical and even ontological act because its essence is the being of language as a production, clarity and speech order. The arguments bring greatness, beauty and strength to the speech and therefore who uses them ensures their ideas and what they want to achieve when speaking. Although the argument is logical, it uses aesthetic and literary resources to enhance its power at the level of the word, for this the importance of common places or *topoi*, their variations and more characteristic elements of these, will be seen. Likewise, the laws of passage or argumentative guarantees are an important factor within the theme addressed here, they allow us to understand and explain events in daily life, it is for this reason that throughout this work paper some central ideas of Anscombe, Ducrot, Perelman, Olbrechts-Tyteca, Plantin, Austin, Van Dijk and Tusón who definitively clarify vital elements of the subject discussed here.

Keywords: Argumentation, speech acts, warrants and common places.

¹ Profesor en Lengua y Literatura de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. MSc. en Literatura Latinoamericana. Universidad de Los Andes. Doctor en Cultura Latinoamericana y Caribeña. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. E-mail: juan.araque9454@utc.edu.ec

² Licenciado en Ciencias de la Educación. Universidad Técnica de Ambato. MSc. en Ciencias de la Educación. Universidad Técnica de Cotopaxi. Phd. en Ciencias Pedagógicas. Universidad de Oriente. Santiago de Cuba. E-mail: nelson.corrales@ utc.edu.ec

³ Licenciada en Ciencias de la Educación Mención Educación Parvularia. Universidad Técnica de Cotopaxi. MSc. En Educación con Énfasis en Investigación Socioeducativa. Universidad de la Sabana. E-mail: mayra.riera2308@utc.edu.ec

⁴ Licenciada en Ciencias de la Educación mención Educación Básica por la Universidad Estatal de Bolívar. Máster Universitario Formación Internacional Especializada del Profesorado especialidad Lengua y Literatura por la Universidad Complutense de Madrid. E-mail: katya.grados8512@utc.edu.ec

Finalizado: Ecuador, Marzo-2019 / **Revisado:** Abril-2019 / **Aceptado:** Abril-2019

Introducción

La argumentación, tal como se asume desde la cotidianidad ha servido y seguirá sirviendo para vencer distintas barreras, una de ellas es la barrera de la abstracción en el sentido de la separación que debe hacerse de una realidad para apreciarla de una manera más pura. Esta división en el plano de lo real se logra de un modo mucho más efectivo si se hace uso de la argumentación como herramienta intelectual del sujeto que desea obtener una visión bastante cercana a la esencia de situación dada. Siendo la abstracción una de las peculiaridades más exteriorizadas al momento de hablar y escribir, la argumentación con todos sus niveles de logicidad y sentido será el mecanismo más cónsono al momento de desmontar cualquier discurso oscuro o abstracto, con esto puede decirse que los argumentos sirven tanto para convencer como para tener una apreciación más acertada de algo dado en un contexto determinado.

La argumentación como principio dentro de los estudios de la lengua atiende a factores superiores a las ya establecidas por la lingüística clásica y estructural, la médula de esta disciplina radica en el poder que tiene la lengua y sus hablantes para discernir y emitir juicios de calidad. A tales efectos, pudiera decirse que la argumentación es una materia híbrida, pues ella integra otros saberes desde la filosofía, la lógica, la psicología y claro está, desde la lingüística. Cuando se argumenta se ponen en práctica diferentes elementos que al final dan cuenta de muchas interrogantes surgidas en medio de lo desconocido y del caos fundamentalmente. Así, la argumentación permite al hablante expresar y representar situaciones con alto valor de verdad, ello permite incluso otorgarle vida a ideas, a personas y a objetos inanimados; sin lugar a dudas que la argumentación más allá de su carácter ecléctico ha contribuido a todas las nociones científicas y métodos de investigación debido a sus disímiles formas para persuadir.

La argumentación tiene la particularidad de sostenerse dentro lo objetivo y la lógica, sin embargo, se vale elementos de orden estéticos literarios que parten de lo subjetivo; prueba de ello son las comparaciones o analogías, las reducciones al absurdo y hasta las ejemplificaciones clásicas para argumentar. Históricamente, la argumentación está íntimamente imbricada a las nociones de juicio, lucidez y agudeza, de allí que el sujeto que argumenta tome partida desde sus deseos y más profundos anhelos de expresión en el mundo, queriendo con ello ser lo más exacto y puntual frente a un contexto determinado. A tales efectos, puede deducirse que algunos juicios expresarán claramente los anhelos y hasta los impulsos de quien habla o escribe, mientras que otros serán el resultado pristino de la comprensión, producto a su vez de un arduo proceso intelectual que pone en marcha distintos principios de esta importante disciplina.

De ahora en adelante, habrá de tenerse en cuenta que la argumentación como ciencia lingüística se encuentra a un nivel mayor del discurso puramente estructurado, ésta se halla vinculada al emisor, a sus intereses y a sus deseos como sujeto enunciador. Tal como lo conciben Anscombe y Ducrot (1994) existen palabras y expresiones que “deducen un valor informativo” (p. 37), o lo que es lo mismo, al momento de enunciarlas se evita repetir una información ya conocida, representando una ley de paso para quien en este caso está argumentando o respondiendo. En un famoso programa norteamericano de comedia e ironías se da una situación en la que un personaje, quizá un poco carente de herramientas intelectuales, asegura que los delfines son más inteligentes que los hombres; alguien entre los locutores o hablantes responde de la siguiente manera: “*que algunos hombres*”.

La anécdota anterior, además de dar cuenta de un proceso de ironía bien agudo es el resultado de una argumentación rodeada de unas condiciones especiales,

esta argumentación provoca una respuesta sardónica a una premisa sumamente débil y casi indefendible. En la argumentación el hablante tiene la oportunidad de hablar poco si es su gusto, atenuando su expresión sin llegar a decir todo lo que quizá a lo interno se proponga, de allí que esta especie de atenuante discursivo pueda negar lo que en contrapartida se pretende afirmar. En consecuencia, la argumentación trata también acerca de la respuesta más idónea, aguda y coherente que pueda emitirse ante una situación, una proposición o una interrogante, ello gracias a la capacidad de raciocinio por parte de quien es un partícipe activo de un acto de comunicación socializado.

En la argumentación habrá de resaltarse de una manera muy significativa la noción de enunciación, tomando en cuenta que equivale a la mera acción y dinámica que acarrea el lenguaje en sí y el uso que de éste hace el hablante en su proceso socializador cotidiano. De igual manera es preciso destacar aquello que representa el producto acabado y final del proceso cognitivo de la enunciación, éste se denomina el enunciado, es lo que pedagógicamente se asume como texto, y como es sabido, puede ir desde una sola palabra hasta una serie de oraciones encadenadas entre sí formando a su vez párrafos estructurados, esto último tratándose de un texto escrito. Es sustancial destacar acá, que al dar como respuesta argumentativa una sola palabra también debe asumirse la noción de texto, ejemplo de ello es el hecho de emitir una interjección la cual puede denotar asombro, tristeza, alegría o enojo y aunque sin tener un verbo conjugado que la eleve a la categoría de oración puede decirse que es portadora de un mensaje asumiéndose entonces como un texto o enunciado.

Si bien el lenguaje es asumido históricamente en su esencia como un accionar que compartido entre dos o más hablantes se hace dinámico y hasta lúdico, no menos cierta es la idea de que la argumentación asume todo esto y más ya que lleva en su

naturaleza el propósito de convencimiento y en consecuencia de cambio a nivel de las ideas. En palabras muy acertadas de Anscombe y Ducrot (1994) “el decir es un hacer” (p.58) revela el carácter activo y transformador del lenguaje como mediación entre el deseo y la realización. En suma, la noción de cambio viene dada por la capacidad argumentativa de quien se expresa utilizando estrategias que en lo sucesivo se detallarán; para ello acuden a la abstracción lo cual facilita la comprensión y posterior emisión de un argumento sólido, el cual pueda posicionarse adecuadamente desde la cultura del raciocinio.

Arte, ingenio y creación verbal

Para la filosofía del lenguaje y fundamentalmente para la pragmática lingüística existen los verbos realizativos, éstos tienen que ver con el hecho de dar cumplimiento a lo que se dice en un acto de habla. En ese sentido, la persona que se deja convencer por un hablante es debido a la concreción que tuvieron sus argumentos en un tiempo próximo. Debido a lo anterior, Austin (1990) divide el acto de habla en tres elementos de orden lingüísticos con el cual se enlazaré el tema de la argumentación acá abordado, al primero de ellos le llamaré “acto locucionario” (p.138) del cual se asume un discurso elaborado por la persona con sentido pleno total. Esta significación viene dada por la articulación, la sintaxis y el nivel fonético del acto locutivo, en él habrá de distinguirse el principio fático y rético. El primero de ellos tiene que ver con las palabras, las cuales son una representación sónica de los ruidos; mientras que el segundo, hace énfasis en el efecto de significación ocurrido en el receptor, garantizando una clara relación referencial entre el significado de una proposición y su contexto de actos de habla.

Ahora bien, el acto locucionario por parte de un hablante tiene unos fines muy particulares y llenos de intereses, justo allí radica uno de los principios de la argumentación en un locutor al expresar la voluntad y deseo de cambio en su receptor o

receptores. Es por ello que para Austin (1990) el sentido de intencionalidad tiene que ver con el segundo principio del acto de habla denominado por éste como *acto ilocucionario* el cual está concebido como un acto de uso o causa y efecto lingüístico, manifestándose así en una “pregunta, respuesta, información, advertencia, anuncio, veredicto, entrevista o exhortación” (p.143); que se elabora con un propósito fijo en el contexto, siendo incluso susceptible de múltiples sentidos al llegar a su receptor, de allí su carácter polisémico. Queda sentado entonces que el lenguaje argumentado pretende cumplir funciones pragmáticas, sin embargo, y aunque la argumentación sea la mejor, no es garante de que llegue al receptor de la manera que el hablante inicialmente se propone.

El efecto que produce la combinación de un acto locucionario con un acto ilocucionario es la reacción de quien recibe una idea argumentada o acto de habla, la forma en que responde puede ser en forma aprobatoria o no, de ser lo primero el hablante que elabora su argumento habrá persuadido a su público. A esta parte de los actos de habla Austin (1990) los denomina actos perlocutivos, los cuales están centrados en una revitalización por parte del receptor, es por ello que este autor sugiere separar la idea de “uso del lenguaje” (p.147) en tanto información y persuasión; pues no es lo mismo transmitir una idea que persuadir con la misma a una persona, son procesos diferentes dentro del acto de habla. En suma, puede decirse que todo proceso argumentativo perlocutivo transporta la idea de acción y reacción, sin embargo, no siempre se da; pues en ocasiones la empatía a nivel conceptual impide lo que en pragmática se denomina logro, si esto no se da el acto de habla solamente quedará en un intento fallido de lenguaje.

Todo lo anterior aclara el principio lingüístico de intentar y lograr algo mediante un discurso argumentado, que un discurso no logre convencer no siempre es el resultado de una carencia de argumentos lógicos-

racionales, en muchos casos es la secuela de esquemas mentales cerrados en el contexto comunicativo. De igual manera, un discurso locucionario puede provocar algo no intencionado a nivel de la perlocución, esto ocurre a menudo con los mensajes con doble sentido, por cierto, muy típicos en América Latina. Este tipo de comunicación puede desencadenar risas en medio de una situación humorística, así como también molestias por algo que irónicamente concibe quien funge el rol de receptor.

En el proceso argumentativo, es necesario destacar que el productor de una idea o de un discurso debe ser capaz de explicarla dado el caso que en el contexto comunicacional no se haya entendido, esto es muy recurrente en la cotidianidad debido a la clase de palabras que se utilizan y en ocasiones por la entonación de quien expresa la idea. Asncombe y Ducrot (1994) aducen que ello se debe a la “multiplicidad de valores semánticos” (p.120) presentes en cada uno de los enunciados que se dan en una conversación. Lo anterior conduce a pensar que al momento de elaborar una idea con argumentos se debe utilizar el lenguaje más pristino para que no surjan sentidos contrarios a los que intenta comunicar una persona, ello permite alcanzar el propósito inicial del hablante quien deberá ser capaz de ubicar su enunciado en un tiempo, en un espacio y bajo unas condiciones contextuales específicas, adicionando a ello los valores semánticos antes expuestos.

Las leyes de paso en el proceso argumentativo

Si bien puede decirse que la argumentación es el resultado de una cultural racional, no menos cierta es la aserción de que a ella pertenecen también claras correspondencias biunívocas, suponiendo entonces la participación activa de los receptores, sea ello a manera de opinión, afirmación o diferencia ante un discurso presentado por un hablante. Como se dijo anteriormente, cualquier enunciado está sujeto

a una variedad semántico, siendo esto lo que le permita al interlocutor escoger, según su punto de vista y su análisis, una alternativa entre un abanico de posibilidades hermenéuticas. Es por ello que una vez entendido el discurso, el receptor puede deducir mediante unas leyes de paso que según una señalización de Anscombe y Ducrot (1994) “son subyacentes a la actividad lingüística” (p.129). Mientras que Plantin (1998) asume dichas leyes como reglas que cumplen el rol de una “licencia para inferir” (p. 37), lo cual pudiera aceptarse acá desde lo vinculante comunicativo. Entonces, las leyes de paso facilitan la salida de un espacio -en ocasiones abstracto- donde se encuentran premisas y hasta cierto tipo de información oculta que necesitan que el receptor desarrolle una relación de pasaje y de ese modo llegar a la conclusión.

La ley de paso es una herramienta cognitiva que el hablante utiliza para finalmente entender una situación, a nivel del discurso se manifiesta como un producto o idea que el razonamiento arroja después de hacer dicho proceso propio del pensar y las formas de conocer. Si, por ejemplo, se dijera el siguiente acto ilocucionario en una situación determinada <no habrá receso hoy en la escuela> tendrá a la vez que explicarse mediante su contexto de enunciación, como podrá apreciarse, el enunciado anterior es una conclusión siempre y cuando tenga cimientos informativos previos, pudiendo así inferirse su premisa, a ella se llegará mediante el uso de la antes mencionada ley de paso. Si es que acaso ya los sujetos dialógicos conocen las causas por las cuales no habrá receso en el plantel, simplemente dirán <bueno, estaremos en clase sin salir a un receso>; pero si uno o algunos de los presentes no conocieran las razones o en su defecto se opusiera la dinámica sería diferente.

Si ante el enunciado: *no habrá receso en la escuela*, surgiera el desacuerdo de un hablante el cual expresa: *creo que lo mejor es salir como de costumbre*, se daría entonces el principio de oposición o contradicción

argumentativa propio de los hablantes que previamente se han formulado preguntas e inquietudes solicitando fundamentos dialógicos. Para que haya tales desacuerdos debe darse lo que Plantin (1998) llama “confrontación entre un discurso y un contradiscurso” (p.35) para lo cual serán determinantes unas características propias de una situación comunicativa, en las cuales hay unas implicaturas y vínculos sociales, culturales y éticas de un grupo de personas y su forma de actuar y pensar. Como resultado, el contradiscurso de quien ha dicho: *creo que lo mejor es salir como de costumbre*, ha causado que la proposición: *no habrá receso en la escuela* se convierta en un problema, de allí que en lo sucesivo deba buscarse una solución haciendo uso de una ley de paso.

Para que el proponente salga victorioso es necesario que acuda a los fundamentos racionales los cuales le sean favorables, sólo así podrá demostrar la veracidad de su enunciado frente a su oponente. Frente al caso anterior, el proponente ha leído en un diario local que justo ese día *habrá una lluvia torrencial* en dicha localidad, lo cual amerita que todos los estudiantes, maestros y personal de la institución escolar salgan antes de que el fenómeno natural suceda. De ello, se concluye entonces una justificación razonada para que los estudiantes no tengan receso ese día, sólo así podrán salir temprano y marcharse a casa, evitando que la lluvia les sorprenda en el acostumbrado recorrido de retorno.

Luego de todo esto, el oponente sigue sin dar con el paradero ilativo de ambas locuciones, es decir, entre lo que declaró el proponente y lo que éste leyó en un periódico, por ello la aserción de todo ello no termina de darse o lo que es lo mismo, de legitimarse dentro de la conversación o acto de habla. Después de todo, el proponente construirá una ley de paso inferencial que supere las expectativas del fundamento o dato leído en un diario local, para ello esgrimirá lo siguiente: *las lluvias o torrenciales fuertes enferman a los niños, adolescentes y personas en general.*

Justo al hacer esta especie imbricación locucionaria, el hablante logra la efectividad discursiva contextual, confirmando lo que Plantin (1998) asevera del siguiente modo: “los datos, al apoyarse sobre una ley de paso adecuada, adquieren el estatus de argumento y la proposición, el estatus de conclusión” (p. 37).

Ahora bien, después de hacer todo el proceso argumentativo anterior, haciendo uso de un dato apoyado en una ley de paso, se podrá entonces estructurar el siguiente acto de habla conformado por una premisa y una conclusión: *Habrá una lluvia torrencial, por ello, no habrá receso en la escuela*. Todo lo anterior atiende a una situación enunciativa que no tiene claridad para algunos interlocutores, es allí donde puede confirmarse que no siempre lo que se habla es aceptado en el contexto, obviando así el principio medular de la argumentación cuyo propósito es la persuasión y el cambio de actitud en los otros. Poco a poco se ha visto las complejidades y procesos que amerita el discurso que mediante argumentos busca transformar a una persona a nivel de su personalidad y toma de decisiones, de allí que sea éste el momento más oportuno para decir que todo gesto o expresión de amenazas quedan fuera de este importante proceso, así también las miradas desafiantes o intimidantes, esto, aunque se utilice para convencer a los otros no es lo propio ni lo más prudente, rebasa los límites de lo canónico.

Puede decirse ahora, que la argumentación no se limita solamente a unas premisas y sus respectivas conclusiones, en muchas ocasiones se debe acudir a acuerdos y convenciones sociales, denominadas anteriormente como leyes de paso. Para Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989) estas leyes de paso son “lugares comunes que se caracterizan por su gran generalidad” (p.145), haciéndolos útil en cualquier momento y por tanto razonables a la hora de dar una respuesta mucho más acertada. En el ejemplo que se construyó anteriormente, el lugar común es que *las lluvias o torrenciales fuertes enferman*

a los niños, adolescentes y personas en general, por consiguiente, la ley de paso es una especie de constante que no cambiará nunca; pues las consecuencias de un evento serán inevitablemente las mismas si ello sucede, en este caso, que los niños de una escuela al salir les caiga la lluvia.

Las leyes de paso son fuentes de argumentos muy sólidos, demostrables fácilmente ya que tienen el respaldo no solamente de la razón sino de la lógica y hasta de la sabiduría popular, de allí que sirvan para demostrar verdades mancomunadas, no dependiendo exclusivamente del criterio de una persona en particular. Tomando en cuenta lo anterior, las leyes de paso dan una idea de eternidad, en ese particular Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989) los catalogan de “superior y duradero” (p.147), los cuales tienen una característica clásica ya que han servido en la historia y seguirán siendo útiles al momento de argumentar razonadamente. Contrario a ello, las leyes de paso que no son perdurables en el tiempo se deben al poco valor universal de ellos, no sería lo mismo decir que *el helado hace feliz a cualquier persona que las tarántulas asadas hacen feliz a cualquier comensal*, ésta última aseveración tiene unos límites culturales de orden culinario, quizá para los chinos y su entorno represente una ley de paso ya que son ellos quienes acostumbran a comer este tipo de alimentos.

Aspectos generales de los lugares comunes

Las leyes de paso o lugares comunes varían según su contenido y su valor dentro de la enunciación, acá se trabajarán las más clásicas y significativas puesto que son muchas según los autores más emblemáticos de la argumentación. Un primer lugar común es el referido a la cantidad, en él impera la noción de la mayor medida, para Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989) es un argumento en el que se demuestra que “algo vale más que otra cosa por razones cuantitativas” (p.148) lo cual fortalece de manera definitiva la conclusión de un acto de enunciación y diálogo. Entonces,

si lo mayor prevalece sobre lo menor, podrá decirse a manera de ejemplo que *el mensaje de un alcalde llega a la ciudadanía de un municipio, el de un gobernador al estado o provincia, sin embargo, cuando el Presidente de una República hace una alocución pública, la misma tiene efectos de índole nacional*; con esto, puede constatarse el poder de la cantidad, cuando un Presidente da una rueda de prensa, está respaldado y apoyado por medios de comunicación nacionales e internacionales, eso hace que su comunicación llegue a un número mayor de personas y a más lugares que la información que pueda dar un gobernante con cargos inferiores al de máximo mandatario de un país.

Ante el lugar común de la cantidad aparecerá el de la cualidad, como es sabido por el viejo adagio, *es mejor calidad que cantidad*, una expresión muy conocida que generalmente se le dice a alguien que pasa mucho tiempo junto a alguien, pero lastimosamente sin resultados significativos y positivos. La cualidad o calidad representa lo mejor de algo o de alguien, por lo común los mejores alimentos o platos de un restaurante son pequeños o tienen una porción mínima, una muestra de eso lo confirma otro antiguo dicho el cual reza lo siguiente: los buenos perfumes vienen en envases pequeños. El lugar común de la cualidad nada tiene que ver con la experiencia o la jerarquización puesto que “hasta los jefes pueden equivocarse” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989, p.154), lo cual da una idea de poca dedicación a las cosas que se realizan a diario, una especie de autoconfianza la cual olvida la eficiencia y la eficacia que deben llevar todos los actos y discursos del sujeto.

La calidad de un argumento está íntimamente imbricado a lo único, en consecuencia se convierte en algo palpable y hasta diferenciador entre las personas, quien se sostiene en los pilares de la calidad rápidamente se distingue del conglomerado o del común y corriente al punto de aumentar su valía como hombre o mujer en el mundo.

Si se toma en cuenta el ejemplo argumentado de la cantidad, el referido a la alocución presidencial, podrá decirse que los discursos de los tres gobernantes poseen una calidad específica, supóngase que el alcalde produjo un discurso muy bien argumentado y por poseer éste semejantes características se masificó a tal punto que traspasó las barreras de lo nacional, ello debido a la calidad de su tema. En esta clase de argumentos es típica en enunciados adversativos, como por ejemplo: *aunque el discurso del alcalde se realizó en un auditorio menor, superó en calidad el tema de la seguridad social; requisito que no cumplió la alocución del Señor Presidente de la República.*

Después de haber reflexionado en torno a los lugares comunes, puede comprobarse que de ello depende la veracidad de un hecho el cual, de manera colectiva se asume como verdadero a los ojos de los más entendidos, así como también a los menos entendidos a nivel social y cultural. A los lugares comunes se le van sumando las nuevas generaciones, los más jóvenes y hasta los niños, un ejemplo de ello que generalmente resulta definitivo y con profunda aplicabilidad serían los refranes, su poder de verdad convoca a un “auditorio universal” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989, p.122). Cuando ese gran público universal se acoge a un precepto o una idea que da por sentado un hecho verdadero, ya no resulta de ningún beneficio agregarle algo, suprimirle o modificarlo, su contenido expresa una verdad única, sirviendo a quien la utilice como argumento fuerte dentro de una serie de premisas confiables.

Resulta oportuno destacar que algunos lugares comunes son universales, por ejemplo, enunciar que *“al que a buen árbol se arrima, buena sombra lo cobija”* sin lugar a dudas su significado y aplicación cotidiana puede viajar sin que el mismo tenga fronteras en el mundo y sus infinitas culturas. Ahora bien, al declarar que lo anterior atiende a un lugar común universal, se debe de igual forma hacer alusión a un lugar común menos global,

imagínese de momento las convenciones de algunos grupos sociales hoy día, una muestra de ellos es la filosofía de vida que asumen los roqueros -seguidores de la música rock- quienes se visten usualmente de negro, se dejan crecer el cabello y se hacen tatuajes en el cuerpo, para ellos será muy común el *topos* “metalero” en el sentido de pesado, lo cual hace alusión a la música que oyen y en torno al cual radica su estética de comportamiento ante el mundo. Los lugares comunes entonces, avalan y justifican hechos, dándole a los mismos credibilidad, a pesar de que muchos sujetos pudieran eventualmente catalogarlos de triviales ya que ellos sirven para evitar dar una larga explicación de algo complejo en la cotidianidad.

Como la mayoría de cosas en la vida, los lugares comunes también han ganado detractores, algunas personas evitan los mismos debido al desgaste histórico al cual han sido expuestos, considerados incluso como degeneración del lenguaje cotidiano y sobre todo sometido al requerimiento de una complejidad lingüística razonada. Quienes opinan de esta manera, aseguran evitarlos para poder explicar mejor y expresar ideas diferentes, en cierto modo hacen gala de una herramienta hermenéutica importante, la visión de diferentes horizontes acerca de un evento vivido, otorgándole al mismo originalidad mediante opiniones e ideas que están alejadas de lo ambiguo pues los lugares comunes generalmente sirven para dar múltiples explicaciones y justificaciones. En consecuencia, quienes eluden los lugares comunes es debido a que no quieren verse forzados a usarlos, ello atiende a que “son frases que imponen ciertas condiciones” (Anscombe y Ducrot, 1994, p.217), dándole un carácter de obligatoriedad a quien las utiliza, con el cual deberá ante todo sumarse a una creencia común.

En la argumentación, y específicamente al momento de usar un lugar común, es necesario distinguir entre una aportación y un soporte, de acuerdo a esto último,

el lugar común es un soporte que en el discurso del hablante armoniza con el tema tratado o discutido. Si en una situación cuyo clima es frío un hablante enuncia *hace frío, tomemos café* se entiende que tomar café es un soporte universal y a la vez un lugar común cuya convención asegura que el café en cualquier parte del mundo sirve para contrarrestar o suprimir el frío, otorgando a dicha frase un carácter genérico lo cual es una característica esencial del lugar común. A parte del soporte y la generalidad, los lugares comunes, según Anscombe y Ducrot (1994) presentan una tercera característica y es la “variedad de escalas” (p.220), las cuales cambiarán dependiendo del gusto y estado de ánimo de quien habla, por ejemplo, el enunciando anterior podría expresarse de la siguiente manera *mientras más frío hace, más placentero y delicioso es tomar café*.

Los lugares comunes pueden también utilizarse de una manera inversa, aunque parezca irónico e irrisorio, el café, según algunas culturas sirve para combatir el calor, hecho que a simple vista pareciera contradictorio. Así, puede igualmente mencionarse otras palabras, frases o enunciados que al utilizarse llevan implícitamente el germen de lo contrario, por ejemplo, entre los jóvenes es un lugar común el uso de *gallina* para calificar de miedoso a alguien en el contexto, sobre todo en materia escolar; bajo este esquema particular, si un estudiante huyó de una situación crucial en aras de su protección y salvedad, el calificativo *gallina* denotó gran arrojo, valor y entereza pues el acto en sí le permitió resguardar su humanidad física y emocional. En el ejemplo antes elaborado, la palabra *gallina* hace alusión a una característica, a una cualidad que tiene alguien por haber actuado de una determinada manera en un momento dado, es por ello que representa una aportación y no un soporte, siendo así representa entonces un medio con el cual se busca asentar o declarar como verdadero un hecho en la vida.

En la argumentación se manejan los términos de hecho y certeza, aunque un hecho

evidentemente arroja un grado de veracidad no es menos cierto que dependiendo de quien lo evidencie o lo observe se formará una idea al respecto, de allí que las opiniones o visiones de mundo puedan cambiar o diferenciarse, dependiendo de quién viva tal evento. Históricamente a los hechos se les ha construido una teoría, por qué sucedió, qué lo originó, cuáles fueron sus consecuencias y efectos colaterales, qué impacto tuvo en la humanidad o en su contexto más inmediato y finalmente sus ventajas o desventajas. La necesidad de esto último es debido al requisito casi obligatorio que ha creado el hombre en su afán de teorizar todo, conducente, claro está, al principio de darle el carácter de verdad a los hechos que se han sucedido en el devenir trascendental de la humanidad, por ello, aceptar un hecho el cual se sostenga en una teoría por lo común significa formarse una idea la cual será creída por una comunidad.

Un poco para ahondar más acerca de los lugares comunes, es necesario destacar que alrededor de ellos se forman una especie de idea errada la cual puede ser desmontada según se le haga un claro análisis lingüístico, para ello será necesario argumentar muy bien puesto que el problema en el que incurre el lugar común es el de generalización, una aparente solución ante cualquier dificultad de la vida. Este alto grado de certeza contenido en los lugares comunes es calificado por Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989) como “presunciones” (p.127) las cuales se oponen a todo cálculo de probabilidades, a tales efectos puede explicarse esto mediante una máxima clásica *donde hubo fuego, cenizas quedan* cuyo significado y aplicación del mismo no siempre puede ser igual, puede que entre dos personas que se amaron no necesariamente deban guardar vestigios de orden emocional los cuales puedan revivir lo que alguna vez fue una relación sentimental, es entonces cuando el lugar común o refrán resulta presuntuoso. Al refrán anterior, se le puede modificar un poco siempre y cuando se exprese de una manera menos generalizada, a saber; *es probable, que donde hubo fuego,*

cenizas hayan quedado; lo cual irradia una idea más mesurada y menos totalizadora en cuanto al hecho cotidiano antes explicado, pudiendo en ese caso desmentirse una parte del lugar común.

Es importante destacar brevemente algunas consideraciones adicionales de la argumentación, algunas de ellas son los valores y las jerarquías, por una parte, puede decirse que todo argumento está sujeto a valores concretos o abstractos; los primeros tienen que ver con la persona en sí o una colectividad, mientras que los segundos hacen alusión a los valores universales como la justicia, la lealtad, la disciplina y otros ya conocidos. Así también, las jerarquías forman parte vital de las argumentaciones, el hecho de enunciar que los animales racionales son superiores a los animales irracionales es un claro ejemplo de jerarquía, sin lugar a dudas, son ideas que se presentan dentro de una superioridad contrastiva las cuales sirven para apoyarse y al final persuadir con firmeza y seguridad a un público. Aunque en este artículo no se trata el tema de las falacias, es necesario mencionar que se debe tener mucho cuidado en la argumentación jerárquica y no construirla de manera engañosa y equivocada, por ejemplo, enunciar que *el hombre es superior a la mujer* sería una falsa idea o argumento jerárquico.

La argumentación en la educación formal

Como puede apreciarse a lo largo de esta reflexión, la argumentación tiene que ver con todo lo expresado por el ser humano, siendo así, se convierte en un arte el cual debe escudriñarse concienzudamente y de cara a una educación más formativa y sobre todo basada en el principio de la curiosidad, investigando cómo se persuade en la cotidianidad. Lastimosamente, la argumentación con todos sus agregados no ha sido trabajada rigurosamente o a plenitud en los sistemas curriculares actuales, ciertamente en las unidades curriculares de Educación Básica y Bachillerato se trabaja la comunicación con un sentido persuasivo, sin

embargo, es necesario y hasta urgente impartir principios de argumentación a nivel teórico y práctico. Es ese particular, debe inculcarse a nivel educativo que aunque la argumentación no es ni representa la verdad, puede a través de ella hacerse claras demostraciones las cuales muestren claridad en torno a un hecho o a un acontecimiento cotidiano.

De igual manera, en el aprendizaje escolar basado en argumentos lógicos, es necesario recalcar la importancia del vocabulario, de allí que siempre se recomiende el uso del diccionario, así también el uso de sinónimos y antónimos, todo ello permite una apertura lingüística y cognitiva de fluidez al hablar y por qué no de cadencia y ritmo a nivel de la prosodia. Sin lugar a dudas, sabiendo utilizar las palabras dentro de un gran abanico de posibilidades se puede llegar a convencer de una manera magistral y cónsona al problema que se está resolviendo o en torno al cual se debate. Como resultado de todo esto, será posible además desarrollar discursos ordenados, cuyas ideas tengan la claridad y presenten siempre una relación lógica ya sea ésta inductiva o deductiva, traduciéndose ello en herramientas cognitivas que coadyuven a elaborar una introducción, desarrollo y conclusión que garantice dicha estructura discursiva.

En la argumentación se da un nivel de la lengua en estado de suspensión y efervescencia, es el arte de saber usar la lengua desde sus niveles discursivos, históricos y lúdicos, como bien se sabe, al hablar con intenciones persuasivas el enunciante se vale de múltiples recursos entre los cuales entran las figuras retóricas. Tomando prestadas las palabras de Ducrot (2001) la argumentación y en esencia el arte de hablar representa un “desafío” (p. 27) en el que la persona aprende a producir su tiempo de juego *ad infinitum* arriesgando más de lo que el común hace en aras de lograr algo mediante discurso y convencimiento. De acuerdo a todo lo anterior, la combinación de lengua, lenguaje y habla más un valor agregado

desde la argumentación resultará finalmente un verdadero elixir capaz de convertir en realidad todo aquello que el enunciante se proponga, creando así infinitos universos de posibilidades formas de penetrar en la totalidad del otro.

A manera de reflexión

Esperando que el presente escrito represente una contribución a los estudios argumentativos, debe asumirse dicha disciplina como dinamizadora dentro de los actos comunicativos que a diario se elaboran producto de toda una situación o contexto de lingüístico. Por ello, habrá de seguirse los postulados de Van Dijk (1992) quien recordará la necesidad de apegarse a la situación comunicativa en tanto actitudes y costumbres sociales las cuales puedan garantizar lo que éste denomina “idoneidad de los enunciados” (p. 82) y así cumplir finalmente y a cabalidad la función apelativa dentro del discurso utilizado. Después de todo, la expresión lingüística resulta más que un conjunto de palabra con sentido completo y autonomía sintáctica, además de esto representa el accionar desde la actitud del sujeto y sus circunstancias especiales y bien marcadas desde su acaecer, sus intereses y sus deseos de cambiar a sus receptores y el mundo que le rodea.

Finalmente, la argumentación complementa a la lengua como herramienta de expresión cotidiana y de entendimiento entre todos los seres humanos, gracias a la comunicación el hombre es lo que es, gracias a la palabra éste se ha historiado y lo seguirá haciendo muy a pesar de las profecías tan apocalípticas las cuales presagian el fin del lenguaje. Contrario a estos malos augurios, la comunicación, la lengua y el habla argumentada permite dialogar más, es más, propicia lo que la investigación cualitativa denomina diálogo de saberes y así ir “salvaguardando el patrimonio de las palabras” (Tusón, 1989, p.81). Siendo así, la expresión y la palabra en sí, bien utilizada será la carta de presentación de todo sujeto

discursivo que busca cada día la belleza del lenguaje, llegando a alcanzar excelentes niveles comunicativos en tanto eficacia y eficiencia tanto oral como escrita.

Referencias bibliográficas:

- Anscombe, J. y Ducrot, O. (1994). *La argumentación en la lengua*. Madrid: Editorial Gredos, S.A.
- Austin, J. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, España: Editorial Paidós, S.A.
- Ducrot, O. (2001). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires, Editorial Edicial, S.A.
- Plantin, C. (1998). *La argumentación*. Barcelona, España: Editorial Ariel, S.A.
- Perelman, C. y Olbrechts-Tyteca, L. (1989). *Tratado de la argumentación*. Madrid: Editorial Gredos, S.A.
- Tusón, J. (1989). *El hujo del lenguaje*. Barcelona, España: Editorial Paidós, S.A.
- Van Dijk, T. (1992). *La ciencia del texto*. Barcelona, España: Editorial Paidós, S.A.



REFIGURACIÓN SOBRE EL ACTANTE PEDRO EN LA NOVELA *ÍDOLOS ROTOS* DE MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ

REFERENCE ON THE ACTOR PEDRO IN THE NOVEL *ÍDOLOS ROTOS* OF MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ

Carmona Bermúdez, José Gregorio*
Universidad de Los Andes
Mérida, Venezuela

Resumen

La novela *Ídolos Rotos* sin duda alguna representa un ícono de la escritura moderna en la literatura venezolana, humanizada según los críticos y escrita con una prosa elegante. En este trabajo se resaltarán de manera especial el vínculo de Alberto Soria con su hermano Pedro, personaje de distintas facetas, un poco mimético si se quiere, pero que en parte dirige las relaciones sociales de Alberto a su llegada a la patria. En tal sentido se orienta que ningún individuo por más de introvertido que sea deja su vida de ser influenciada por quienes lo rodean.

Palabras clave: dilettantismo, obra, politicastro, retisencia, ruptura.

Abstract

The novel *Ídolos Rotos* undoubtedly represents an icon of modern writing in Venezuelan literature, humanized according to critics and written with an elegant prose. In this work the link of Alberto Soria with his brother Pedro, character of different facets, will be highlighted in a special way, a bit mimetic if you like, but that partly directs Alberto's social relations upon his arrival in the country. In this sense, it is oriented that no individual, no matter how introverted, leaves his life to be influenced by those around him.

Keywords: dilettantism, work, politicastro, retisencia, rupture.

*Licenciado en Educación: Mención Educación para el Trabajo y Desarrollo Endógeno. Núcleo "Rafael Rangel" Trujillo. CEFAD. Universidad de Los Andes (U.L.A). Actualmente cursante de la Maestría en Literatura Latinoamericana. Trujillo. U.L.A. E-mail:hanajose41@gmail.com

Finalizado: Trujillo, Marzo-2018 / **Revisado:** Septiembre-2018 / **Aceptado:** Octubre-2018

Exordio:

Con referencia a la obra en términos generales en 1901 escribe y pasa Manuel Díaz Rodríguez del cuento a su primera novela con «Ídolos Rotos». Llama la atención lo expuesto por Luis Beltran Guerrero en el prólogo (1972): «Si el autor es un médico que Europa y una apuesta fanfarrona convirtieron en literato, Alberto Soria es un ingeniero que allá se transforma en escultor» (Díaz Rodríguez, prólogo 1972, p.11). En efecto con la escritura de esta novela Manuel Díaz Rodríguez según Guerrero demuestra que: «La novela es una sátira... escrita con las mayores galas de escritura artística, sin llegar a la marquetaría artificiosa y vacua» (Díaz Rodríguez, prólogo 1972, p.12).

Otra tarea prioritaria, es hacer notar que el actante principal Alberto Soria junto a su amigo el doctor Emazábal llegan a su país con el sueño de la regeneración de patria, al mismo tiempo que desde su arribo a su patria de origen, la vida de Alberto es una lucha emocional, esencialmente impuesta por su hermano Pedro, al mismo tiempo por tres mujeres: su hermana malcasada Rosa, la amante Teresa y la novia desinteresada y pura, María. Entretanto Pedro (el personaje de nuestro interés) representa la ruptura de todo hogar interno que busca el artista, de silencio, de meditación. Es él quien enlaza a Alberto con el mundo social y político de la época. En torno al desarrollo político la novela nos lleva a un final funesto que para el artista escultor y personaje principal de la obra, esta situación lo lleva través de la pluma de Díaz Rodríguez a que Alberto lance una especie de proclama al final de la novela:

Y antes que en la lengua bárbara, la bota férrea de nuevos conquistadores, la de los bárbaros de hoy, venidos también del Norte, como los bárbaros de ayer, la escriba para la turba infame, ciega ante la verdad, sorda al aviso, el artista calumniado, injuriado, humillado, escribió con la sangre de sus ideales heridos, dentro de su propio corazón, por sobre las ruinas de su hogar y sobre

las tumbas de sus amores muertos, una palabra irrevocable y fatídica: FINIS PATRIA. (Díaz Rodríguez, 1901, pp.356-357)

Llama la atención el parecido de esta proclama con la que lanzaría Cipriano Castro un año después de la escritura de la novela, tal relación se debe a que originalmente la frase proviene del General argentino Carlos María de Alvear quien la pronunciaría un 16 de octubre de 1825: «Más el suelo sagrado de la patria se haya profanado por las plantas de un impío extranjero» (Venezuela de Antaño, 2009). En aquellos tiempos la frase fue pronunciada por este General por un problema entre españoles y portugueses que surgió cuando estos últimos fundaron la colonia de Sacramento, frente a Buenos Aires en el año 1680. Estos resultados revelan la formación histórica además de otras fascetas en la escritura de Díaz Rodríguez.

Volviendo la mirada sobre la realización de la refiguración del actante Pedro en la novela «Ídolos Rotos», ésta se hará a través del método de investigación explicativa (donde lo importante sería analizar, relacionar y explicar) y se desarrollará a través del género literario del ensayo.

Antes de comenzar el análisis, es importante resaltar el aporte de Paul Ricoeur sobre el texto a la filosofía analítica, donde el texto es visto desde un carácter paradigmático en el campo práctico donde el hombre aparece como su principal agente. Por lo que Ricoeur expone:

En efecto, bajo el signo de lo que acabo de llamar empeño ontológico en la teoría del lenguaje, me ocupé de dar un alcance ontológico a la pretensión referencial de los enunciados metafóricos: así, me atrevo a decir que ver algo es poner de manifiesto al *ser-como* de la cosa. Pongo el «como» en posición exponente del verbo ser, y hago el ser-como referente último del enunciado metafórico. (2002, p.36)

En este sentido son los actantes (es su ser), quienes definen la trama del texto y su

relación con su mundo correspondiente, es decir, con la “cosa”. Heidegger se pregunta por el carácter historial de la cosa, pero después de los planteamientos de Freud “...hablaremos de *Cosa* entendida como la “cualquier cosa” que, visto a contrapelo por el sujeto ya constituido, aparece como lo indeterminado, lo inseparable, lo inaprehensible hasta su misma determinación de cosa sexual” (Kristeva, 1991, p.17).

Por otra parte los discursos que aparecen en el texto guardan una relación, un vínculo de “mímesis” entre el acto de decir, de leer y el actuar, Ricoeur desde sus planteamientos además, señala la actividad de leer como un acto fundamentalmente hermenéutico. De igual manera dice que en todos los géneros literarios existe una unidad *funcional* que Ricoeur plantea de la siguiente manera: “la cualidad común de la experiencia humana, marcada articulada y clarificada por el acto de relatar en todas sus formas, es su *carácter temporal*” (2002, p.16).

Ese acto de relatar guarda en sí una trama, que es temporal, lo que es lo mismo decir que en ella hay una disposición temporal que es controlada, en este caso, por tres grandes potencias identificadas por Lawrence Kramer: la narración, la narratividad y la narratografía (citado por Guerra, 2008), la última comprende el acto de escribir, por consiguiente, ésta rige la disposición temporal de los acontecimientos en el interior de cada narración y las fuentes de información narrativa (los narradores, personajes, documentos, etc.) (Guerra, 2008). Para Guerra, la identificación de las grandes potencias expuestas por Kramer le dan un concepto estructuralista a la narración, por lo que dice que es el mismo blanco al que apunta Ricoeur al hacer énfasis en la intersección entre mundo del texto y mundo del lector, el paso de la configuración (*mímesis II*) a la refiguración (*mímesis III*) (Guerra, 2008).

Refiguración sobre Pedro

A su regreso de Francia Alberto fue recibido por su hermano Pedro. «A su partida, el hermano, cinco años menor que él, era apenas un adolescente: el cuerpo desmirriado, el rostro sin asomos de barba y de expresión melancólica y mustia» (Díaz Rodríguez, 1901, p.43). Durante el viaje en el tren los hermanos se miraban y sonreían como sorprendidos uno del otro. Para Alberto, Pedro: «Ahora parecía transformado de un todo: de chico melancólico y frágil se había cambiado en mozo gallardo y fuerte. No conservaba de su antigua expresión enfermiza sino una como sombra de cansancio alrededor de los ojos» (Díaz Rodríguez, 1901, p.43). En otras palabras representa una persona con experiencia y vivencias almacenadas en su historia personal. Pedro observaba al hermano como si quisiera «descubrir algo maravilloso traído de muy lejos» (Díaz Rodríguez, 1901, p.43), algo así como para absorber ese algo y acumularlo en sus experiencias adquiridas. Mientras que seguían hacia la ciudad durante el viaje Pedro prosiguió con la conversa informándole a Alberto que su padre se encontraba enfermo. Esto revela cómo Pedro comenzó a socializar los lazos de Alberto inclusive antes de bajar del tren, así como también informándole que, «Rosa es toda firmeza y equivale a muchas enfermeras juntas. Cualquiera otra se habría rendido de cansancio, pues tarea de sobra tiene con su marido y papá» (Díaz Rodríguez, 1901, p.45). Al mismo tiempo que Pedro le contaba a Alberto que el marido de su hermana estaba enfermo, demostraba indicios de una personalidad elocuente sin medida: «siempre se queja de algo. Y aunque tiene aspecto descalabrado y enfermizo y vive consultando a los médicos, hasta ahora no sé a punto fijo qué enfermedad tiene» (Díaz Rodríguez, 1901, p.45).

Fue también relevante la conversación que escuchó Alberto en el mismo vagón donde comentaba una pareja: «- ¿Y qué me dices de Mario Burgós? Me han asegurado que tiene amores con Teresa Farías. Como Teresa Farías

antes de casarse con Julio Esquivel fue novia de Mario...» (Díaz Rodríguez, 1901, p.48). Por su parte Alberto intentó preguntarle a su hermano sobre el asunto «el cual se limitó a responder con una sonrisa de significación incierta» (Díaz Rodríguez, 1901, p.48). Tal característica de no aclarar las cosas será una constante de Pedro en relación con Alberto quien contrario a este, era capaz de la reflexión. Por su parte para Pedro, Alberto solo representará la figura egregia de la familia Soria, que ganó el concurso anual en Francia con la escultura del *Fauno robador de ninfas*, cabe señalar que por medio de dicho mérito a Pedro le servirá, según él, para sus fines en la política.

Se pondrá en relieve que los primeros días de Alberto en su ciudad natal Pedro pasaría mucho tiempo con él. En uno de esos días en que Alberto “ocupándose de abrir y vaciar dos cajas grandes de su equipaje, llena una de libros, la otra de objetos de arte, casi todos regalos de sus camaradas y artistas” (Díaz Rodríguez, 1901, p.81). Pedro le ayudaba con mucha curiosidad a vaciar las cajas «de las cuales pretendiese arrancar un secreto delicioso y extraño... el buen humor y la charla de Pedro aumentaban, desbordándose en exclamaciones de asombro ingenuo y exagerado, como asombro de niño» (Díaz Rodríguez, 1901, pp. 81-82). Lo cual indica la veleidad de su personalidad, más aún cuando Alberto le mostraba algunos libros unos conocidos, otros no por él, lo que le atraía era su edición rara y lujosa. «—Mira esta preciosidad—exclamó una vez Alberto, comprendiendo el gusto de su hermano por las ediciones peregrinas...» (Díaz Rodríguez, 1901, p.82). Se trataba de un libro diminuto, de hecho de un autor muy reconocido llamado Daudet que Alberto le proponía un buen regalo para una novia. Pedro en su elocuencia le dice: —¡Es lástima! No me sirve. Si fueran cuentos de Mendés, por ejemplo...» (Díaz Rodríguez, 1901, p.82). Su comentario lo hace disminuyendo la importancia del autor como si se tratara de restar importancia a las recomendaciones de su hermano, lo que

también será frecuente en su relación con Alberto. De igual manera siguió curioseando. «Luego siguió hablando como hasta ahí, dando su opinión sobre autores y libros, juzgando de talentos y de obras, con la voluble gracia de ese diletantismo ligero que, por sólo conocer la fragancia y la flor, se aventura a decir cómo está hecha la médula del árbol» (Díaz Rodríguez, 1901, p.83). Conviene destacar sobre lo citado una crítica por parte del autor a nuestra sociedad, la cual está plagada de ese diletantismo en todos los grupos y estratos sociales y que muy bien está representado en la personalidad de Pedro durante la obra. Además de la cita anterior cabe considerar por otra parte que en la obra de Díaz Rodríguez aparece la hipertextualidad de la que habla Genette de la siguiente manera: «no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales (1962, p.19).

Consecuentemente Pedro enlaza a Alberto con el mundo social que éste comparte, con los que son sus amigos, y que se empeñará a que Alberto conozca. De los que se nombrarán a continuación a algunos: Galindo, quien provenía de ser un mayordomo a actual ministro de Fomento, de ahí que le llamaran políticastro, así como a otros de la talle de Galindo y don Julián Suárez, Amorós, periodista y biógrafo de Galindo, Juan O’connor, Diegue Torres, Antonio del Basto asíduo crítico de la vestimenta de Alberto quien en una consulta a Mario Burgos, «*arbiter elegantiarum*» (Díaz Rodríguez, 1901, p.119), le recomendaba a éste que por sus preferencias con Pedro «no sería lo correcto y merecido negar los honores del saludo al extravagante de Soria» (Díaz Rodríguez, 1901, p.119). Por otra parte, don Pancho le cuenta a Alberto sobre las veleidades amorosas y políticas de Pedro, en el caso de los amores, Pedro ata a la familia con los Uribe en una relación poco confiable con Matildita la hermana menor del esposo de Rosa. Al respecto decía don Pancho:

“—Una mala cabeza...una mala cabeza —repetía el viejo a cada paso. Y ni su voz ni su furia tenían, al hablar de Pedro, la acerbidad y aspereza que tenían cuando hablaba de otros” (Díaz Rodríguez, 1901, p.110). Con respecto a la política comentaba don Pancho:

«—¡La política! ¡Para lo que ha llegado a ser la política! Una feria, una triste feria, la feria de las almas feas y monstruosas ¡Si, al menos, Pedro pudiera ser como su tío Alberto!» (Díaz Rodríguez, 1901, p.111). Por tales motivos de los amores con Matildidita don Pancho le pidió a Alberto que lo aconsejara para alejar un poco a esa familia, sobre todo por la madre que según él, es «entrometida y trapacera» (Díaz Rodríguez, 1901, p.112).

Ya pasado un tiempo de la llegada de Alberto, a éste no le agradaba estar en compañía de nadie, evitando las conversaciones con su padre, con su hermana y sobre todo con su cuñado Uribe, ya que éstos lo recargaban de sus prejuicios sintiendo como si le robaran la paz. En los primeros días iba con Pedro al teatro, al club y a otras partes, pero al tiempo, como para que Alberto no supiera mucho de sus andanzas, «Pedro evitaba la compañía de Alberto. Como Pedro conocía a todos y de todos era conocido, Alberto, al andar con él...» (Díaz Rodríguez, 1901, p.116). —Como se dijo anteriormente, «se hallaba naturalmente forzado a sufrir infinitas presentaciones de gentes de todas las clases» (Díaz Rodríguez, 1901, p.116). Mientras Alberto se fastidiaba de tales gentes, Pedro se sentía «halagado en su orgullo por el prestigio de belleza y gloria que evocaba, al pronunciarse, el nombre del hermano, célebre en su país al menos» (Díaz Rodríguez, 1901, p.117). Por lo demás Pedro se acomodaba a sus interlocutores lo que causaba en Alberto una gran decepción. «Y Pedro sintiéndose observado, solía decir algunas veces:

«—¡Qué quieres! Es necesario hacer de ese modo para subir y ser alguien en mi tierra.

Pero semejante excusa o explicación que Alberto no pedía lograba hacerle aún más sospechosa la actitud falsa de Pedro» (Díaz Rodríguez, 1901, p.117).

En la medida que Alberto desarrolla su empeño en la actividad como escultor por su parte su hermano hacía lo siguiente:

Pedro sostuvo esa actividad con el glorioso espejismo de una esperanza que le hizo ver al escultor como realidad próxima y segura. Se trataba de una gran noticia recogida de los propios labios del poderoso ministro del Interior, don Julián Suárez: el gobierno proyectaba para el año siguiente, la erección de una estatua de Sucre, héroe de la leyenda trágica y de alma idílica. (Díaz Rodríguez, 1901, p.117)

En este sentido se verifica la ambición de Pedro al buscar obtener veneficios a través del hermano, además de congregar con la confianza adquirida con el ventrudo y campechano ministro (Díaz Rodríguez, 1901), quien pasaba sus horas nocturnas en el club rodeado de jóvenes como Pedro, si bien es cierto que no descuidaba por estas actividades «resolver problemas políticos, ni muy numerosos ni mucho menos complicados» (Díaz Rodríguez, 1901, p.127). Como Pedro era uno de los jóvenes más allegados de don Julián le prometió casi con seguridad que, en lo que el gobierno diera la orden a Alberto le encomendarían la estatua de Sucre.

Entre todos los políticos que le había presentado Pedro para Alberto en su opinión muchos representaban hombres «malos, ineptos, nullos, pálidos, incoloros, tirunfales pavesas flotantes después de las tormentas revolucionarias, o criaturas del todo poderoso nepotismo» (Díaz Rodríguez, 1901, p.132). No obstante recordaba cuando Pedro le presentó al ministro Galindo, «así por creer que su presentación fuese útil a los planes artísticos del hermano, como por dar un rato de júbilo a su vanidad, haciendo ver al hermano sus relaciones íntimas con el ministro más influyente después de Suárez» (Díaz Rodríguez, 1901, p.132). Dicho de

otro modo, a Alberto no le interesaba ningún lazo con los políticos de la época, por el contrario su hermano Pedro, se empeñaba en relacionarlo con éstos, tal vez para aumentar su personalidad egocentrista. Luego de la presentación y la conversa con Galindo, «en tono un sí es no es no es guasón de su voz avinada, se despidió de Alberto diciéndole: «Siempre a sus órdenes en el gran Partido Liberal»» (Díaz Rodríguez, 1901, p.132). Cabe considerar, con referencia a la escritura de Díaz Rodríguez la manera elegante y el buen uso de su prosa cuando dice: «en tono un sí es no es guasón» (Díaz Rodríguez, 1901, p.132). Por ejemplo, pudo haber escrito: en tono como si fuese guason... utilizando el pretérito subjuntivo del verbo «ser», lo que indica la descripción de una característica hipotética del personaje, propia de los modos *irrealis* que, en este caso le asigna sobre Galindo un razonamiento contrafactual.

Hasta el presente se ha reflejado en el personaje de Pedro signos de quien persigue sólo sus intereses, situación que queda al descubierto cuando en una conversa con Alberto éste le aconseja que se valla a La Quinta, «era la única posesión agrícola que el viejo Soria conservaba» (Díaz Rodríguez, 1901, p.162). Tal recomendación de Alberto a su hermano era con el fin de que Pedro corrija sus hábitos y le ponga un poco de orden a su vida (Díaz Rodríguez, 1901). En torno a la propuesta Pedro le responde:

—Es verdad. Necesito poner un poco de orden en mi vida... Aunque no tanto como tú crees. Mis hábitos malos —y serán malos desde el punto de vista filosófico— no son del todo execrables desde el punto de vista práctico. No sé si me entiendes, Alberto... Quiero decir que esos hábitos no los tengo por instinto vicioso. No me complazco con ellos con deleite: los sufro porque me sirven. A favor de esos hábitos he conseguido amistades y relaciones considerables y me he hecho cierta aureola de la que puedo sacar, en un próximo porvenir, algo o mucho bueno. (Díaz Rodríguez, 1901, p.163)

En resumidas cuentas Pedro no coincide en ningún momento con la visión de Alberto, al contrario, éste le dice: «para conseguir el triunfo es preciso valerse de las fuerzas que nos rodean, acomodarse al medio como dice Diegue Tórres, empleando las armas que el medio suministra» (Díaz Rodríguez, 1901, p.164). De ahí que Alberto le responde: «La lucha no es acomodarse al medio, sino combatirlo, modificándolo, haciéndolo a nuestras aspiraciones, a nuestras virtudes a nuestro ideal» (Díaz Rodríguez, 1901, p.164). Luego de las reflexiones de Alberto Pedro persiste en la idea de escalar en la vida de forma frudulenta y le expone: «Y para eso lo más seguro aquí es la política, y no la de oposición, que a ninguna parte lleva» (Díaz Rodríguez, 1901, p.164).

De igual manera Pedro reconocía las virtudes de hombres honestos como su padre o su tío Alberto, pero en cuanto a su padre decía que no lo podía complacer haciéndose de sus cosas mercantiles: nunca les tuve, sino repugnancia y odio. Teneduría de libros, facturas, bajas, alzas, comisiones, cambios, todo, todo eso para mí es música wagneriana (Díaz Rodríguez, 1901, p.165). No conforme, Pedro le comenta a Alberto que el camino que seguía, era el correcto, al decir, la política, pero no al estilo de su tío, sino al estilo de sus amigos los politicastos de la época, lo que para él eran el ejemplo a seguir. Por otra parte, como si quisiera demostrar que era un *arbiter* de la profesión del hermano, con su diletantismo que le brota a flor de piel le dice: «No soy, como tú, un artista. Comprendo la belleza y el arte. Sobre todo respeto y admiro tu obra (Díaz Rodríguez, 1901, p.165). Por la afirmación anterior Pedro le aclara a Alberto que son diferentes, lo que demuestra un principio de la dialéctica (en este sentido nada tiene que ver aquí con la dialéctica materialista de Engels), es decir, esa condición humana, que es siempre convivencia de contrarios, en cuanto que, en las familias se reproduce en su totalidad. También admitió: «Mientras tú sueñas con algo que está lejos y es como un espejismo, yo quiero poseer algo que está

cerca y puede tocarse con las manos. Por eso mi elección la tengo hecha hace tiempo: la política» (Díaz Rodríguez, 1901, p.165). Como se ha planteado anteriormente en Pedro que es un personaje ambicioso, característica que queda también en evidencia cuando le dice a Alberto: «En nuestro país tan sólo en la política se puede ser alguien, hacer figura y allegar dinero» (Díaz Rodríguez, 1901, p.165).

Sin duda el modelo político a seguir de Pedro es el de los politicastos de la época que vivían de los negocios turbios sacados del Estado, ejemplo que se pudiera plantear para otro debate, persiste en la historia de nuestro país. Lo aunado a tal planteamiento y continuando con la cita anterior, queda al descubierto en la siguiente cita: «—Si fuera posible honradamente... El ejemplo de tío Alberto lo está negando. Fundador del partido liberal y muchas veces ministro, murió pobre» (Díaz Rodríguez, 1901, p.165). Para Pedro los políticos que merecían su admiración eran de los «muchos con fama y nombre de honrados que, con bastante sigilo, repletaron la bolsa. Otros menos astutos o más cínicos, dejan ver su juego, y a pesar de su cinismo no pierden nada» (Díaz Rodríguez, 1901, p.166).

Esta tendencia es observada por Pedro quizá con admiración, viendo cómo éstos políticos huyen del país hacia Europa, por lo cual le dice a Alberto: «Durante algún tiempo, ya en París, ya en otra ciudad, comen del pan del ostracismo, un pan, según dicen, muy sabroso y rociado de champagne; y cuando vuelven del «ostracismo» no sé si es la brisa del mar o París quien los lustra, pero ya nadie les ve las manos puercas» (Díaz Rodríguez, 1901, p.166).

Sobre estos argumentos de Pedro, Alberto le responde.

«—Me da tristeza oírte hablar de ese modo» (Díaz Rodríguez, 1901, p.166).

Pedro le responde: «—¿Por qué?, si estoy diciendo la verdad. Nuestra moral se

ha simplificado tanto, que es apenas un gesto, una actitud, y eso no sólo en la política». (Díaz Rodríguez, 1901, p.166). De lo anterior con referencia a la visión moral de Pedro sobre la política y sobre otros ámbitos de la vida en nuestra sociedad de la época en que fue escrita la obra, se coloca al relieve la parte axiológica, de la cual la pudiéramos ver como otra crítica importante de la creación literaria que nos ocupa. Sobre el tema se tomarán algunas reflexiones de Raúl González Fabre (citadas en el texto *Temas de Ética de la UNA*), muy oportunas en este análisis, ya que interpretan la moralidad y su concreción en nuestra sociedad y cultura venezolanas, se pudiera plantear, a lo largo de la historia republicana:

«Esquemas de relación afectiva propios de nuestra relación familiar típica, como el de «lealtad personal-consentimiento», el de «compasión- adopción» o el de «pertenencia común-prioridad mutua», se extiende por toda la sociedad venezolana invadiendo el ámbito de lo público» (2000, p.96).

En el siguiente fragmento, donde se retoma el tema cuando Alberto le dice a Pedro que se vaya a la hacienda de su padre, La Quinta, coincide con lo expuesto en la teoría citada, cuando Pedro le responde:

Al menos ahora no puedo. Estoy esperando algo que me han ofrecido Suárez y Galindo, ya sabrás algún día lo que es; algo para mí considerable, como si dijera mi entrada triunfal en la política...Sin embargo, mi proyecto puede fracasar todavía. Los buenos deseos de Suárez y Galindo no bastan. A pesar de ser ellos ministros y yo un muchacho sin ninguna significación, algo me deben (Díaz Rodríguez, 1901, p.167).

Por consiguiente Pedro representa el sentido de «compasión- adopción» (cuando se dice: (yo un muchacho sin ninguna significación) expuesto en la teoría, además percibe la política desde un punto de vista utilitario (en este caso la erección de la estatua de Sucre para fines personales) y no de servicio público, de ahí que sea oportuno

tomar otra reflexión de Raul González Febre en la que plantea:

El militante ofrece al líder su lealtad personal en la lucha política, y cuando, por fin, se alcanza el poder, espera recibir y recibe un puesto en la administración o unos contratos favorables. El proceso podría valorarse sólo como un intercambio simbiótico de carácter utilitario. (Temas de Ética, 2000, p.96)

Sobre la base de las ideas expuestas, para Pedro es un proyecto lucrativo (como ya se ha planteado) el que Alberto realice la escultura de la estatua de Sucre. Para tal fin Pedro le dice a su hermano que «es bueno desde ahora apercibirse. Mucho temo, en particular, de cierto individuo de la familia del César, un tal Guanipa...» (Díaz Rodríguez, 1901, p.168), (se pone al relieve lo extraído de las reflexiones de González Febre: lealtad personal-consentimiento), «...negociante y contrabandista por más señas» (Díaz Rodríguez, 1901, p.168). Alberto replica:

«—Pero si no es estatuario...»

—¿Y eso que importa? Lo que importa es el negocio: lo que el gobierno pague» (Díaz Rodríguez, 1901, p.168).

Sin embargo después de todo lo escuchado por Alberto de los labios de Pedro, lo que en realidad le preocupaba eran «sus hábitos de club, sus numerosos amigos pertenecientes a todos los ámbitos y colores —núcleo y origen de su popularidad, como él decía, y primer escalón para elevarse—» (Díaz Rodríguez, 1901, p.171). Así mismo los amores de Pedro con Matildita causaban molestias a don Pancho, motivo por el cual también Alberto se preocupaba. Pero como en la mayoría de los casos: «Pedro le contestaba con evasivas y reticencias le enojaban no por lo que ellas valían, sino como evocadoras de una sospecha que ya otra vez había rozado, aunque vaga y sin forma» (Díaz Rodríguez, 1901, p.172). De estas evidencias ya se ha comentado anteriormente, a este respecto se retrotrae la forma como Pedro se relaciona

con Alberto, su retórica consiste en dejar incompleta una frase, para que se entienda más de lo que al parecer se calla.

Sobre lo que Pedro no guardó reticencias fue lo relacionado con el comentario de las Uribe, “dicen que tú no tienes amores con María sino para acercarte más y enamorar a Teresa” (Díaz Rodríguez, 1901, p.184). Después de agregar otros comentarios escuchados por Pedro sobre el asunto, además comenta:

—Comprenderás cuanta razón tiene el buen señor Almeida, al decir con el tono firme y seguro de un oráculo, achacando la culpa a la política: «Todo, todo se ha corrompido, sólo, afortunadamente, en medio de la corrupción general, nuestra mujer se ha salvado». Y eso lo dice a veces en presencia de la Farías. (Díaz Rodríguez, 1901, pp.184-185)

Tal como lo ilustra la cita anterior se observa que Pedro cuando no se vale de reticencias para dirigirse a Alberto, demuestra una tendencia hacia la ironía. Además Pedro para referirse de manera indirecta hacia estos temas, tal vez con el objetivo de que Alberto evocara la imagen de Teresa Farías de manera intrínseca narraba historias de vírgenes locas (Díaz Rodríguez, 1901).

Hasta el presente hemos visto en Pedro una personalidad alegre, lleno de astucia, una personalidad sin remilgos. Pero esas características desaparecen cuando se desvanece ante la muerte de su padre. Por tal motivo Pedro se fue a vivir en la hacienda «La Quinta», tal como en otros tiempos le había aconsejado Alberto, no sin estar pendiente por vía telefónica de los asuntos de Alberto relacionados al encargo de la erección de la estatua de Sucre, así como también se informaba de la revolución, que ya para ese tiempo había surgido en contra del gobierno imperante en el cual militaba él y todos sus amigos políticos. En la medida que Pedro se mantenía informado surgió la noticia de que la estatua según la publicación en gaceta había sido designada a Guanipe:

Pedro soltó por el teléfono una andanada de injurias...

—¡Mejor! —decía Pedro entre cada dos injurias—. Haré que me las paguen todas juntas, los muy canallas. ¡Ya verán! ¡Ya Verán!». Para Alberto eran incomprendidas las amenazas de Pedro, «cuando una mañana, al despertar, se halló con que desde el amanecer le estaba esperando el isleño mayordomo de «La Quinta» para decirle cómo se hallaba en grandísimo apuro: «No le quedaba ni un pión pa un rimedio. Todos los piones de «La Quinta» y muchos de las haciendas de lo redores se habían dío la noche antes pal monte con don Pedrito, diciendo que pa la revolución y hechando vivas a la revolución y al general Rosao. (Díaz Rodríguez, 1901, pp.325-326)

Como consecuencia de las decisiones de Pedro Alberto se vió forzado a vivir un tiempo en la clandestinidad, desvaneciéndose así en él toda esperanza de la patria soñada, idealizada desde su regreso. Al salir Alberto de su escondite Pedro había capitaneado a gran parte de los rebeldes hasta la capital. Después de saqueos hechos por aquellos soldados de la revolución, Alberto se entera que la Escuela de Bellas Artes yacía como cuartel improvisado para la soldadesca. Noticia que le causó gran preocupación porque era allí donde se exhibían sus obras, razón por la cual se dirigió al lugar con su amigo Romero, quien le dijo sobre situaciones vergonzosas en la ciudad, entonces Alberto le pidió que lo acompañara para saber qué destino habían sufrido sus esculturas. «El oficial de guardia condescendió a conversar con los dos amigos, y les advirtió que, para cumplir su deseo de entrar en el cuartel a ver las estatuas y llevarse una de ellas, debían proveerse de un permiso en toda forma del mismo general Rosado» (Díaz Rodríguez, 1901, p.351).

Hasta entonces Alberto no sabía nada de Pedro “cuando se les apareció como un salvador... vestido aún con sus arreos de campaña... Y Pedro se les ofreció a conseguirles en un periquete el permiso”

(Díaz Rodríguez, 1901, p.351). Se pudiera significar de la cita anterior que Pedro representa ese personaje sorpresivo ante su hermano, en segundo lugar sobre esta escena, por vez primera ya no representa un personaje con cavilaciones, sino más bien al contrario, se nota responsable de haberse enfilado en las causas de la revolución, no quedando claro si lo estaba haciendo, era por su ambición de poder o por una causa utópica (de modificar el statu quo) como la que en su momento, él mismo rechazó y criticó de su hermano Alberto.

Una vez conseguido el permiso después de unos días:

«El oficial de guardia y el cabo Miyares cambiaron de una sonrisa picaresca, no advertida de los otros. Y el cabo Miyares, zambo un si es no es patojo y muy cabezón, se dispuso a guiar a los dos amigos, adelantándose a ellos cosa de unos dos pasos» (Díaz Rodríguez, 1901, p.352). Identificando elementos sobre la obra, se observa que vuelve a aparecer el razonamiento contrafactual al estilo muy personal de Díaz Rodríguez ya expresado anteriormente, cuando describe el autor al cabo Miyares: «zambo un **si es no es** patojo y muy cabezón». Por otra parte se pudiera decir que la revolución representa de acuerdo al lenguaje usado por los soldados y la forma como coincide la descripción con los obreros de las haciendas, en su mayoría de origen isleño o costeño, es decir, la llegada al poder de coterráneos que tienen otra actitud ante la visión de vida, anteriormente se había impuesto la actitud señorial, donde los méritos para estar en el poder era conseguir la gracia del César y que, posiblemente habían conseguido una especie de equilibrio social.

Siendo así, resulta claro que ese equilibrio social había sido roto con la llegada de la revolución al poder, evidencia que queda de manifiesto cuando «el cabo Miyares, rascándose la cabeza y encarándose con los dos amigos, se detubo por un segundo, que fue para los tres honda perplejidad y embarazo» (Díaz Rodríguez, 1901, p.352).

«←La cuestión es que loj muchachoj han...desarreglao un poco esos muñecos. Como cuando uno viene de campaña no lo licencian a uno ai mismo...» (Díaz Rodríguez, 1901, p.353). Retórica que Alberto y Romero comprendieron una vez que entraron al salón y observaron las atrocidades cometidas por los «soldados, entre una explosión de erotismo bestial, con las puntas de sus bayonetas habían simulado, en los blancos cuerpos de las estatuas, el sexo de las diosas» (Díaz Rodríguez, 1901, p.355). Algunas de las manifestaciones de éstos soldados fueron observadas por Alberto cuando consigue por ejemplo la obra de «Apolo» incompleta y tirada en el piso, mientras que «El Fauno Robador de Ninfas» aún conservaba su forma separada de la ninfa, sólo porque «su alma de plebe, oscura y supersticiosa, la soldadesca vio, a través de la frente del bicorne y los labios oníricos del semidiós de los campos, un demonio truhán y vengativo» (Díaz Rodríguez, 1901, p.355).

Luego Alberto dijo: «Nunca, nunca podré vivir mi ideal en mi patria» (Díaz Rodríguez, 1901, p.355). Demos pues por entendido el por qué el párrafo final del autor que bien ha sido explicado en el exordio. Por otra parte sobre Pedro, sólo nos queda plantear que representa a un personaje ambiguo, que además nunca se replegó a las expectativas de su familia y que por su vínculo con Alberto consigue romper la paz, la tranquilidad, el aislamiento, entre otras cosas, como ya se ha dicho, que todo artista busca para realizar su vida.

Referencias bibliográficas:

- Díaz Rodríguez, M. (1901). *Ídolos Rotos*. Caracas Venezuela. Monte Avila Latinoamericana. Primera Edición (1972).
- Genette, G. (1962). *Palimpsestos. La Literatura en Segundo Grado*. Recuperado de: pdf -Documents -DocGo.Net. <https://docgo.net> Documents. 1 Ago. 2017-Director: Daria Villanueva *Palimpsestos. La literatura en*

segundo grado .

- Guerra C. (2012). *Acerca de los Conceptos de Trama y Ritmo. Una aproximación desde Paul Ricoeur y otros autores*. Recuperado de: https://Resonancias.uccl/images/PDF_Anteriores/Separatas n25/Guerra.pdf.
- Kristeva, J. (1991). *Sol Negro Depresión y Melancolía*. Caracas Venezuela. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Ricoeur P. (2002). *Del Texto a la Acción. Ensayos de Hermeneutica II*. Sección de Obras de Filosofía. Traducción de Pablo Corona. Fondo de Cultura Económica. México.
- Venezuela de Antaño. *La famosa frase no fue original de Cipriano...* Recuperado de www.venelib-antao.blogspot.com>2009/05
- Zapata G. R. *Temas de Ética: Eje Crítico*. Caracas UNA, (2000)

ETIMOLOGÍA Y MUTACIÓN SEMÁNTICA: ENFOQUE MICROANALÍTICO

ETYMOLOGY AND SEMANTIC MUTATION: A MICRO-ANALYTICAL APPROACH

Petit Castellano, Rainier J.*

Universidad Nacional Experimental «Francisco de Miranda»
Coro, Venezuela

Resumen

Aplicación del análisis sémico a raíces etimológicas y a sus respectivas formas evolucionadas con el fin de describir sus mutaciones semánticas, y confección de un glosario latino según el mismo procedimiento microanalítico. Al final, se sostiene que, aun cuando el sentido es un componente abstracto del lenguaje, el criterio de análisis sigue siendo la reducción de una secuencia sintagmática a sus unidades mínimas de contenido.

Palabras clave: análisis sémico, étimo, mutación semántica, descripción lexicográfica, inmanentismo.

Abstract

Application of the semic analysis to etymological roots and their respective evolved forms in order to describe their semantic mutations, and preparation of a Latin glossary according to the same microanalytic procedure. In the end, it is argued that, even though the meaning is an abstract component of language, the analysis criterion is still the reduction of a syntagmatic sequence to its minimum units of content.

Keywords: semic analysis, etymology, semantic mutation, lexicographic description, immanentism.

*Lic. en Educación, Mención Lengua, literatura y latín. Profesor de Morfosintaxis y Semántica Universidad Nacional Experimental «Francisco de Miranda» Coro, Venezuela. E-mail: castellanounefm@gmail.com

Finalizado: Coro, Julio-2019 / **Revisado:** Septiembre-2019 / **Aceptado:** Octubre-2019

(...) el lexema es igualmente un lugar de encuentro histórico. En efecto, a pesar de su carácter fijo, el lexema pertenece al orden del evento y se halla, como tal, sometido a la historia. Quiere ello decir que, en el curso de la historia, los lexemas se enriquecen con nuevos semas, pero que esa misma historia (...) puede desposeer a los lexemas de algunos de sus semas.

A. J. Greimas, *Semántica estructural*

Preámbulo

En un experimento que hemos llevado a cabo, titulado *Diccionario sémico*, hemos aplicado el análisis en semas con miras a la descripción lexicográfica. El punto de partida ha sido una idea enunciada por A. J. Greimas, según la cual es posible componer un diccionario en el que los significados estén formulados «en términos de modelos virtuales»¹. Este *Diccionario sémico* (*D. s.* en lo sucesivo):

a. ayudaría a ver y comprender los elementos que conforman el sentido y cómo estos dan lugar a las similitudes de significado (sinonimia) y a las oposiciones (antonimia);

b. permitiría ver estructuras léxicas en campos semánticos, relación entre hiperónimos e hipónimos; analizar metáforas, metonimias, etc., y

c. serviría como instrumento de análisis discursivo desde enfoques como la semiótica estructural o la pragmática.

El procedimiento de análisis ha consistido en una reducción del significado a sus rasgos mínimos distintivos. Como el sentido viene expresado en y por una secuencia sintagmática —en este caso: una definición, artículo lexicográfico o paráfrasis sinonímica— que porta en sí los semas integrantes del sentido, dicha secuencia puede ser descompuesta en unidades más elementales, para lo cual nos hemos valido del *Plan general de la clasificación ideológica*²,

expuesto por Julio Casares en su clásico *Diccionario ideológico de la lengua española*. Dice Greimas:

Dada la equivalencia de la denominación y de la definición, que se caracteriza por la presencia de un cierto número de semas comunes a las dos formulaciones sintagmáticas, podemos admitir que el análisis de las definiciones nos informará acerca de la naturaleza de los semas (si no de todos, sí al menos de un cierto número de ellos) implícitamente contenidos en la denominación (1987, p. 126).

Veamos los siguientes ejemplos para ilustrar más concretamente cómo ha sido transcodificado el significado a unidades mínimas de sentido en el *D. s.*

¹ *Semántica estructural. Investigación metodológica*, 1987, p. 78.

² La elección de dicho *Plan general* responde a la hipótesis, enunciada por diversos autores (Greimas, 1987: 104; Greimas y Courtés, 1990: 349; Lewan-

dowski, 1992: 19), de la posibilidad de un alfabeto de semas. Vemos en el antedicho *Plan general de la clasificación ideológica* la materialización de ese alfabeto, pues organiza los elementos en forma de unidades opositivas y en campos semánticos.

1. «Catapultar»:

ARTÍCULO	SEMAS
«Lanzar	/movimiento/ + /desplazamiento/ + /fuerza/ + /dirección/ + /anterioridad/ + /espacialidad/ + /aéreo/ + /acción/ + /concreto/
proyectiles	/armado/ + /bélico/ + /agresión/ + /contacto/ + /destrucción/
con una catapulta»*	/instrumental/ + /mecánico/ + /artificial/

*El Pequeño Larousse Ilustrado, 2012.

2. «Pensar»:

ARTÍCULO	SEMAS
2. «Examinar o considerar una cosa	/reflexión/ + /racionalidad/ + /mental/ + /conciencia/ + /temático/
con detenimiento	/atención/ + /cuidado/
para formarse un juicio sobre ellas» ²	/personal/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /acción/ + /abstracto/

*Gran Diccionario de la Lengua Española, 1998.

3. «Sentir», «parecer», «dictamen», «opinión»*

LEXEMAS	ARTÍCULOS	SEMAS ESPECÍFICOS	SEMAS EN COMÚN
«Sentir»	«El hombre privado expresa su sentir.»	/personal/ + /sentimental/ + /privado/ + /verdadero/	/temático/ + /comunicación/ +
	«El amigo dice su sentir.»		
	«El sentir pertenece al orden afectivo.»		
	«El sentir debe ser franco, ingenuo.»		
«Parecer»	«El hombre docto manifiesta su parecer.»	/conocimiento/ + /intelectual/ + /moralidad/ + /racionalidad/ + /reflexión/	/lingüístico/ + /emisión/ + /voluntariedad/ +
	«El filósofo, [dice] su parecer.»		
	«El parecer, [pertenece] al orden intelectual y moral.»		
	«El parecer, [debe ser] sensato y prudente.»		
«Dictamen»	«El hombre público extiende su dictamen.»	/público/ + /institucional/ + /justicia/ + /objetividad/ + /reflexión/ + /conocimiento/	/finalidad/ + /abstracto/
	«El juriconsulto, [dice] su dictamen.»		
	«El dictamen [pertenece] al orden oficial.»		
	«El dictamen, [debe ser] imparcial y justo.»		
«Opinión»	«El hombre político sostiene su opinión.»	/creencia/ + /subjetividad/ + /político/ + /verdadero/ + /valor/	
	«El diputado, [dice] su opinión.»		
	«La opinión, [pertenece] al orden político.»		
	«La opinión, [debe ser] leal y valerosa.»		

*Sinónimos castellanos, Roque Barcia, 2^{da} ed., 1940, p. 438.

Para cada uno de estos lexemas, obtendríamos las siguientes microestructuras:

CATAPULTAR: /movimiento/ + /desplazamiento/ + /fuerza/ + /dirección/ + /anterioridad/ + /espacialidad/ + /aéreo/ + /armado/ + /bélico/ + /agresión/ + /contacto/ + /destrucción/ + /instrumental/ + /mecánico/ + /artificial/ + /acción/ + /concreto/.

DICTAMEN: /público/ + /institucional/ + /justicia/ + /objetividad/ + /reflexión/ + /conocimiento/ + /temático/ + /comunicación/ + /lingüístico/ + /emisión/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /abstracto/.

OPINIÓN: /creencia/ + /subjektividad/ + /político/ + /verdadero/ + /valor/ + /temático/ + /comunicación/ + /lingüístico/ + /emisión/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /abstracto/.

PARECER: /conocimiento/ + /intelectual/ + /moralidad/ + /racionalidad/ + /reflexión/ + /temático/ + /comunicación/ + /lingüístico/ + /emisión/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /abstracto/.

PENSAR: /reflexión/ + /racionalidad/ + /mental/ + /conciencia/ + /temático/ + /atención/ + /cuidado/ + /personal/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /acción/ + /abstracto/.

SENTIR: /personal/ + /afectividad/ + /privado/ + /verdadero/ + /temático/ + /comunicación/ + /lingüístico/ + /emisión/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /abstracto/.

Un instrumento lexicográfico de este tipo serviría, además, para determinar isotopías semiológicas o figurativas. Y, aunque una de las limitaciones del *D. s.* es la exclusión de clasemas, facilitaría el análisis contextual o pragmático del contenido discursivo.

A continuación, nos proponemos esbozar dos posibilidades o aspectos del *D. s.* que quedan por estudiar más detenidamente.

I. Primera aplicación: la descripción etimológica

Una de las delimitaciones del precitado *D. s.* es el correspondiente al eje temporal: sincrónico, estado actual de la lengua española. Pero evidentemente es posible explicitar las mutaciones o cambios diacrónicos de las figuras nucleares, posibilidad advertida durante la composición del diccionario en cuestión.

Pierre Guiraud (1976: 46-47) expone una idea afin y complementaria a partir del ejemplo de «*tête*» y «*chef*». El semantista francés explica que, a partir de la sustitución metafórica de «*chef*» («cabeza») por «*tête*» (del latín «*testa*» = *pedazo de cacharro* (*Gran Diccionario de la Lengua Española*); *recipiente de barro, tiesto* (*La semántica*, p. 46)), hubo lugar en la lengua francesa a una mutación del sentido. A todas luces, este *pedazo de cacharro*, este *recipiente de barro, vasija o tiesto*, para ser comparable con «*chef*», ha debido tener una cierta esfericidad, por lo que /esferoide/ es el rasgo que ha debido de operar como conector de ambos lexemas.

Similar a este caso es el de «*caput*», cuya forma evolucionada en español («cabo») conserva el rasgo /extremidad/. Los dobles, también, conservan rasgos de sentido de sus respectivos étimos, como «*calidus*» > «cálido»-«caldo»; «*litigare*» > «litigar»-«lidar»; «*delicatus*» > «delicado»-«delgado», etc.

Pero, como es sabido, puede haber casos en que la mutación del núcleo semántico es total, sin pervivencia de algún rasgo de la voz etimológica: «gordo-a», v. gr., proviene del étimo latino «*gurdus-a-um*», cuyo sentido era *estólido, necio* (Lapesa, p. 51).

Ensayaremos esta vía descriptiva partiendo de algunos lexemas latinos, con el fin de poner de relieve el contraste entre los núcleos sémicos de las formas etimológicas y sus formas evolucionadas.

1. LATERO-ONIS > Ladrón.

Barcia (ob. cit., p. 419) puntualiza la disimilitud de sentido existente entre «robo», «hurto» y «latrocinio». De esta última forma, nos dice:

Latrocinio viene del latín *latro*, *latris* en griego, en cuyo idioma significa servidor o criado (...) «El nombre latino *latro* está sincopado, según dice juiciosamente Monlau, y es lo mismo que *latero*. *Latro* significó originariamente un soldado mercenario de la escolta del rey; de ahí *latrocinari*, servir en el ejército. Habiéndose introducido la desmoralización entre los *laterones*, propasáronse muy luego a asaltar y robar a los pasajeros en los caminos; de ahí vino el dar igual nombre a todo el que robaba en despoblado o

en los caminos. Los ladrones, pues, o *laterones*, fueron así llamados porque se apartaban del *lado* de quien debían seguir, o también porque en el camino salen por el lado de los pasajeros».

(...) El latrocinio se apropia de lo ajeno, escudado tras el respeto de la autoridad.

(...) El latrocinio [consiste] en la injusticia, en un abuso del poder.

(...) El latrocinio suele tener coche.

Los datos pragmáticos mencionados por Barcia (la circunstancia social e histórica en la que surgió este *latero*) aclaran cómo se dio el cambio semántico, cómo este *miles ad latere regis*, se convirtió en un *latero*, vale decir: de soldado a ladrón. De este modo, se explica que la forma evolucionada actual

	LATERO-ONIS		LADRÓN	
	Definición	Semas nucleares	Definición	Semas nucleares
Primer estado	<i>Soldado mercenario de la escolta del rey</i>	/militar/ + /armado/ + pañamiento/ /lateralidad/ + /protección/ + acatamiento/ + /humano/ + / asculinidad/+ /animado/ + /concreto/		/disjunción/ + /transitividad/ + /violencia/ + /ilegalidad/ +
Segundo estado	Habiéndose introducido la moralización entre los <i>laterones</i> , propasáronse muy luego a asaltar y robar a los pasajeros en los caminos	/militar/ + /armado/ + /disjunción/ + /transitividad/ + /inmoralidad/ + /ilegalidad/ + /arbitrariedad/ + /injusticia/ + /espacialidad/ + /exterioridad/ + /humano/ + /masculinidad/ + /animado/ + /concreto/	<i>Que roba.</i>	/maldad/ + /humano/ + /masculinidad/ + /animado/ + /concreto/
	se apartaban del <i>lado</i> de quien debían seguir, o también porque en el camino salen por el lado de los pasajeros			
	se apropia de lo ajeno, escudado tras el respeto de la autoridad.			
	abuso del poder			

carezca del sema /militar/ y de otros rasgos que caracterizan el contenido del étimo, como /acompañamiento/ + /lateralidad/ (a propósito de «*latere*»-«*latero*», por estar al lado del rey); y luego, /espacialidad/ + /exterioridad/ + /público/, pues el *latero* robaba en los caminos, por donde circulaban los viandantes.

matices despectivos o estigmáticos, en los que predomina el sema /inutilidad/.

2. OTIUM-I (descanso, vida tranquila, tiempo libre, desocupación, paz, estar libre de los negocios del Estado*) > Ocio.

Otium-i		Ocio	
DEFINICIÓN	SEMAS NUCLEARES	DEFINICIÓN	SEMAS NUCLEARES
1. Descanso	/inactividad/ + /no laboral/ + /tranquilidad/ + /temporalidad/ + /estado/ + /concreto/	1. <i>Inactividad laboral que se dedica al descanso, el entretenimiento o a otras ocupaciones.</i>	/inactividad/ + /no laboral/ + /descanso/ + /recreación/ + /tranquilidad/ + /personal/ + /concreto/
2. Vida tranquila	/vida/ + /tranquilidad/ + /personal/ + /estado/ + /agradable/ + /euforia/ + /concreto/		
3. Tiempo libre, desocupación	/temporalidad/ + /no laboral/ + /desocupación/ + /duración/ + /personal/ + /concreto/	2. <i>Entretenimiento o diversión reposada.</i>	/actividad/ + /lúdico/ + /recreación/ + /tranquilidad/ + /personal/ + /concreto/
4. Paz	/tranquilidad/ + /agradable/ + /euforia/ + /estado/ + /concreto/		
5. Ocupación en trabajos literarios	/actividad/ + /creación/ + /intelectual/ + /comunicación/ + /lingüístico/ + /gráfico/ + /expresividad/ + /artístico/ + /conocimiento/ + /concreto/	3. <i>Obras que se hacen durante el tiempo libre.</i>	/actividad/ + /creación/ + /intelectual/ + /artístico/ + /conocimiento/ + /concreto/
6. Estar libre de los negocios del Estado	/desocupación/ + /inactividad/ + /no institucional/ + /no político/ + /personal/ + /concreto/		

*Diccionario Lingua. Latino-español, Español-latino.

Como puede apreciarse, algunos semas etimológicos se mantienen pero otros se han perdido. En la actualidad, «ocio» no se entiende como «paz», «vida tranquila» o «estar libre de los negocios del Estado». Contrariamente, va adquiriendo

3. NIMIUS-A-UM (*demasiado, excesivo; inmoderado; soberbio; demasiado grande, demasiado poderoso*) > Nimio-a.

Nimius-a-um		Nimio-a	
DEFINICIÓN	SEMAS NUCLEARES	DEFINICIÓN	SEMAS NUCLEARES
1. <i>Demasiado, excesivo</i>	/cantidad/ + /exceso/ + /cualidad/ + /concreto/	1. <i>Que no tiene importancia, en especial cosas inmateriales.</i>	/futilidad/ + /no valor/ + /cualidad/ + /abstracto/
2. <i>Inmoderado</i>	/inmoderación/ + /cualidad/ + /concreto/	2. <i>Se aplica a la persona, acción o relato que es escrupuloso o minucioso.</i>	/cuidado/ + /precisión/ + /exactitud/ + /atención/ + / procedimental/ + /modal/ + /inmoderación/ + /conductual/ + /cualidad/ + /abstracto/
3. <i>Soberbio, demasiado grande, demasiado poderoso</i>	/grandeza/ + /exceso/ + /materialidad/ + /volumen/ + /dimensional/ + /espacialidad/ + /materialidad/+ /cualidad/ + /concreto/		

*Diccionario Lingua. Latino-español, Español-latino.

De acuerdo con los estudios de diversos autores —desde las antiguas reflexiones sobre las figuras retóricas hasta los postulados de la lingüística cognitiva—, la metáfora y la metonimia son procedimientos productivos en la mutación semántica. A estas observaciones puede añadirse que la ironía también es una figura activa en la evolución semántica por lexicalización de nuevos sentidos. En el caso de «*nimius-a-um*», los microanálisis parecen revelar una mutación a partir de una ironía: «*nimius-a-um*», de portar los semas /exceso/ + /cantidad/ + /concreto/, ha pasado a tener los semas /futilidad/ + /no valor/, vale decir: de designar un exceso o una demasía ha pasado a representar algo insignificante; y de designar entidades concretas, ha pasado a significar otras de carácter abstracto. De los rasgos que constituyen su significado de base, solo pervive /inmoderación/, en el segundo semema de «*nimio-a*»³.

3 No consideramos que deba transcodificarse este sentido con el sema /exceso/, pues este rasgo pertenece al campo semántico de lo cuantitativo, mientras que /inmoderación/ pertenece al campo de la conducta, que es en el cual se inscribe el antedicho semema.

II. Segunda aplicación: un glosario latino según el metalenguaje sémico

Luego de estos análisis, queda abierta igualmente la posibilidad de aplicar el desglose sémico con fines lexicográficos en otras lenguas. Como una muestra mínima —manteniéndonos en el enfoque etimológico, con el objeto de observar las disímiles, o similares, organizaciones sémicas de los vocablos en distintos estados de lengua—, exponemos acá una selección de lexemas latinos descritos en sus unidades mínimas de contenido.

Símbolos:

-**Flecha (→)**: Indica la conversión del metalenguaje de definiciones al metalenguaje de semas.

-**Números (1., 2., etc.)**: Indican las diferentes acepciones o sememas de un lexema.

-**Paréntesis ()**: contienen varios semas, uno de los cuales se actualizará contextualmente.

-Véase (V.): Remisión a otra entrada por una relación de homología.

A

ALGIDUS–A–UM

1. *Frío* → /frialdad/ + /perceptibilidad/ + /materialidad/ + /cualidad/ + /concreto/.

2. *Friolento* → /frialdad/ + /sensación/ + /corporal/ + /cualidad/ + /concreto/.

AMBULĀTŌRIUS–A–UM

1. *Que pasea* → /movimiento/ + /desplazamiento/ + /espacialidad/ + /exterioridad/ + /recreación/ + /cualidad/ + /concreto/.

2. *Torre de ruedas* → /estructurado/ + /movilidad/ + /verticalidad/ + /altura/ + /grandeza/ + /enmaderado/ + /pesadez/ + /artificial/ + /inanimado/ + /concreto/.

AMYGDALUM–I: *Almendra* → /vegetabilidad/ + /esferoide/ + /consumible/ + /solidez/ + /natural/ + /inanimado/ + /concreto/.

AULA–AE

1. *Patio* → /espacialidad/ + /exterioridad/ + /parte/ + /construcción/ + /inmueble/ + /artificial/ + /concreto/.

2. *Atrio* → /espacialidad/ + /domiciliario/ + /parte/ + /principalidad/ + /anterioridad/ + /interioridad/ + /cerrado/ + /cubrimiento/ + /construcción/ + /inmueble/ + /artificial/ + /concreto/.

3. *Corte, palacio, sala regia* → /espacialidad/ + /construcción/ + /inmueble/ + /interioridad/ + /grandeza/ + /ocupación/ + /mandato/ + /poder/ + /nacional/ + /jerárquico/ + /superioridad/ + /artificial/ + /concreto/.

4. *Realeza, cortesanos* → /poder/ + /mandato/ + /nacional/ + /social/ + /jerárquico/ + /superioridad/ + /humano/ + /pluralidad/ + /conjunto/ + /colectivo/ + /animado/ + /concreto/.

AUSPICIUM–I

1. *Auspicio* → /provisión/ + /protección/ + /coadyuvación/ + /conjunción/ + /transitividad/ + /interpersonal/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /concreto/.

2. *Dirección, mando supremo* → /mandato/ + /poder/ + /superioridad/ + /personal/ + /social/ + /abstracto/.

3. *Comienzo* → /inicial/ + (/concreto/ - /abstracto/).

4. *Presagio, señal* → /indiciario/ + /conocimiento/ + /anticipación/ + /temporalidad/ + /posterioridad/ + /concreto/.

B

BĀCA–AE

1. *Baya, cualquier fruta redonda* → /vegetabilidad/ + /esferoide/ + /consumible/ + /solidez/ + /sapidéz/ + /natural/ + /inanimado/ + /concreto/.

2. *Oliva, aceituna* → /vegetabilidad/ + /esferoide/ + /verdor/ + /consumible/ + /sapidéz/ + /natural/ + /inanimado/ + /concreto/.

3. *Perla* → /esfericidad/ + /brillantez/ + /blanquecino/ + /dureza/ + /formación/ + /interioridad/ + /valor/ + /ornamental/ + /objetual/ + /natural/ + /inanimado/ + /concreto/.

BACILLUM–I: *Bastoncito, palito, especialmente el bastón del lictor* → /cilíndrico/ + /alargado/ + /manual/ + /enmaderado/ + /dureza/ + /forma/ + /objetual/ + /artificial/ + /inanimado/ + /concreto/.

BARBARIA–AE

1. *Tierra extranjera (por oposición a Grecia y Roma)* → /espacialidad/ + /extranjero/ + /terrestre/ + /lejanía/ + /concreto/.

2. Barbarie, incultura, grosería, rusticidad → /incultura/ + /rusticidad/ + /no desarrollo/ + /crueldad/ + /violencia/ + /estado/ + (/individual/-colectivo/) + /concreto/.

BIBULUS–A–UM

1. Que bebe mucho → /consumo/ + /liquidez/ + /exceso/ + /introducción/ + /bucal/ + /cualidad/ + /concreto/.

2. Siempre sediento → /sensación/ + /necesidad/ + /deseo/ + /intensidad/ + /liquidez/ + /consumible/ + /temporalidad/ + /continuidad/ + /estado/ + /cualidad/ + /concreto/.

3. Que absorbe, que atrae el agua → /liquidez/ + /atracción/ + /retención/ + /materialidad/ + /cualidad/ + /concreto/.

4. Húmedo → /liquidez/ + /levedad/ + /materialidad/ + /cualidad/ + /concreto/.

5. Espirituoso (vino) → /liquidez/ + /alcohólico/ + /sapidéz/ + /consumible/ + /coloración/ + /artificial/ + /concreto/.

BREVI-LOQUËNS–ENTIS: breve en el hablar, conciso → /comunicación/ + /lingüístico/ + /emisión/ + /sonoridad/ + /brevedad/ + /precisión/ + /conductual/ + /cualidad/ + /concreto/.

C

CACÛMEN–INIS

1. Punta → /parte/ + /extremidad/ + /agudez/ + /materialidad/ + /solidez/ + /inanimado/ + /concreto/.

2. Cima, cumbre → /espacialidad/ + /extremidad/ + /superioridad/ + /altura/ + /terrestre/ + /exterioridad/ + /natural/ + /concreto/.

3. Copa (de árbol) → /vegetabilidad/ + /parte/ + /extremidad/ + /superioridad/ + /natural/ + /concreto/.

CAPRA–AE

1. Cabra → /animalidad/ + /mamífero/ + /terrestre/ + /cornudo/ + /cuadrúpedo/ + /

domesticidad/ + /feminidad/ + /utilidad/ + /natural/ + /animado/ + /concreto/.

2. Olor de sudor de los sobacos → /odorable/ + /corporal/ + /humano/ + /desagradable/ + /humedad/ + /expulsión/ + /suciedad/ + /natural/ + /concreto/.

COL-LĀBOR–LĀPSUS

1. Derrumbarse, caer → /destrucción/ + /caimiento/ + /descensión/ + /inmueble/ + /materialidad/ + /espacialidad/ + /terrestre/ + /acción/ + /concreto/.

2. Decaer (por la edad) → /adultez/ + /senectud/ + /debilidad/ + /enfermedad/ + /corporal/ + /natural/ + /acción/ + /concreto/.

3. Desmayarse → /inconsciencia/ + /debilidad/ + /corporal/ + /caimiento/ + /involuntariedad/ + /acción/ + /concreto/.

4. Morir → /no vida/ + /final/ + /cesación/ + /inexistencia/ + /fatalidad/ + /natural/ + /acción/ + /concreto/.

CŌN-STIPO: Apiñar, juntar apretadamente → /contacto/ + /colocación/ + /espacialidad/ + /estrechez/ + (/humano/-animalidad/-objetual) + /pluralidad/ + /conjunto/ + /colectivo/ + /acción/ + /concreto/.

CURRICULUM–I

1. Carrera a pie, en coche, etc. → /movimiento/ + /desplazamiento/ + /rapidez/ + /dirección/ + /anterioridad/ + (/pedio/-transportación) + /espacialidad/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /concreto/.

2. Giro, movimiento circular → /movimiento/ + /circularidad/ + /lateralidad/ + /espacialidad/ + /concreto/.

3. Carro de batalla → /transportación/ + /movilidad/ + /desplazamiento/ + /bélico/ + /tracción/ + /espacialidad/ + /artificial/ + /concreto/.

4. Coche de carreras → /transportación/ + /movilidad/ + /desplazamiento/ + /tracción/ + /

/espacialidad/ + /artificial/ + /concreto/.

5. Camino, carril → /espacialidad/ + /dirección/ + /extensión/ + /transitable/ + /público/ + /terrestre/ + /inferioridad/ + /superficialidad/ + /exterioridad/ + /artificial/ + /concreto/.

6. Curricula mentis: ejercicios, torneos de la inteligencia → /intelectual/ + /mental/ + /racionalidad/ + /capacidad/ + /oposición/ + /interpersonal/ + /colectivo/ + /normatividad/ + /concreto/.

7. Círculo, curso o duración de la vida → /vida/ + /existencia/ + /temporalidad/ + /duración/ + /natural/ + /concreto/.

D

DĒLEO-ĒVI-ĒTUM

1. Borrarr, tachar → /invisibilidad/ + /no gráfico/ + /espacialidad/ + /superficialidad/ + /movimiento/ + /contacto/ + /fricción/ + /materialidad/ + /instrumental/ + /acción/ + /concreto/.

2. Aniquilar, destruir, acabar enteramente (bellum: la guerra) → /destrucción/ + /materialidad/ + /espacialidad/ + /totalidad/ + /muerte/ + /oposición/ + /agresión/ + /violencia/ + /bélico/ + /acción/ + /concreto/.

DĒTERGEO-TERSI-TERSUM

1. Frotar → /contacto/ + /fricción/ + /iteratividad/ + /movimiento/ + /espacialidad/ + /superficialidad/ + /materialidad/ + /instrumental/ + /acción/ + /concreto/.

2. Limpiar → /no suciedad/ + /movimiento/ + /remoción/ + /espacialidad/ + /materialidad/ + /instrumental/ + /contacto/ + /acción/ + /concreto/.

3. Lamer → /contacto/ + /carnal/ + /sapidéz/ + /humedad/ + /superficialidad/ + /movimiento/ + /voluntariedad/ + /acción/ +

/concreto/.

4. Barrer → /limpieza/ + /remoción/ + /espacialidad/ + /superficialidad/ + /inferioridad/ + /instrumental/ + /movimiento/ + /desplazamiento/ + /finalidad/ + /acción/ + /concreto/.

DIĒCULA-AE

1. Breve espacio de tiempo → /temporalidad/ + /duración/ + /brevedad/ + /abstracto/.

2. Breve prórroga → /temporalidad/ + /duración/ + /brevedad/ + /continuidad/ + /retraso/ + /no final/ + /convencional/ + /interpersonal/ + /finalidad/ + /abstracto/.

DĪVĪNUS-I: Adivino, profeta → /conocimiento/ + /anticipación/ + /descubrimiento/ + /temporalidad/ + /posterioridad/ + /sobrenatural/ + /divinal/ + /comunicación/ + /lingüístico/ + /emisión/ + /descriptivo/ + /humano/ + /masculinidad/ + /animado/ + /concreto/.

DUCTUS-ŪS

1. Trozo → /parte/ + /separación/ + /materialidad/ + /solidez/ + /inanimado/ + /concreto/.

2. Rasgo (ōris: del rostro) → /facial/ + /característico/ + /anterioridad/ + /superioridad/ + /visibilidad/ + /distinción/ + /personal/ + /corporal/ + /concreto/.

3. Construcción (muri: de un muro) → /espacialidad/ + /inmueble/ + /estructurado/ + /colocación/ + /materialidad/ + /solidez/ + /firmeza/ + /forma/ + /orden/ + /procedimental/ + /concreto/.

4. Período → /temporalidad/ + /duración/ + /limitación/ + /convencional/ + /característico/ + /distinción/ + /concreto/.

5. Conducción (aquae) → /espacialidad/ + /oquedad/ + /continente/ + /dirección/ + /fluidez/ + /artificial/ + /concreto/.

6. Mando (de ejército) → /poder/ + /decisión/ + /superioridad/ + /jerárquico/ + /institucional/ + /militar/ + /convencional/ + /personal/ + /abstracto/.

E

ĒIECTIO-ŌNIS

1. Expectorción, esputo → /expulsión/ + /bucal/ + /viscosidad/ + /fluidez/ + /concreto/.

2. Destierro → /expulsión/ + /espacialidad/ + /extranjero/ + /movimiento/ + /desplazamiento/ + /dirección/ + /lejanía/ + /decisión/ + /mandato/ + /poder/ + /político/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /concreto/.

Ē-LABŌRO

1. Trabajar con ahínco, esforzarse → /actividad/ + /intensidad/ + /constancia/ + /energía/ + (/corporal/-mental) + /atención/ + /deseo/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /acción/ + (/concreto/-abstracto).

2. Conseguir → /conjunción/ + /reflexividad/ + /deseo/ + /necesidad/ + /euforia/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /acción/ + /concreto/.

3. Elaborar, trabajar bien, artísticamente, producir → /actividad/ + /creación/ + /artístico/ + /excelencia/ + /apreciabilidad/ + /materialidad/ + /forma/ + /productividad/ + /acción/ + /concreto/.

Ē-LĀTRO: Alborotar diciendo algo → /desorden/ + /intensidad/ + /interpersonal/ + /colectivo/ + /intranquilidad/ + /comunicación/ + /lingüístico/ + /emisión/ + /sonoridad/ + /temático/ + /acción/ + /concreto/.

EXĀMEN-INIS

1. Enjambre → /animalidad/ + /invertebrado/ + /alado/ + /volador/ + /pequeñez/ + /pardo/ + /pluralidad/ + /conjunto/ + /colectivo/ + /movimiento/ + /desplazamiento/ + /natural/ + /animado/ + /concreto/.

2. Montón → /colocación/ + /desorden/ + /pluralidad/ + /conjunto/ + /colectivo/ + /espacialidad/ + /objetual/ + /materialidad/ + /inanimado/ + /concreto/.

3. Muchedumbre → /presencia/ + /abundancia/ + /espacialidad/ + /pluralidad/ + /conjunto/ + /colectivo/ + /humano/ + /animado/ + /concreto/.

4. Fiel de la balanza → /medición/ + /cantidad/ + /exactitud/ + /precisión/ + /movilidad/ + /mecánico/ + /función/ + /utilidad/ + /artificial/ + /inanimado/ + /concreto/.

EXCRĒMENTUM-I

1. Saliva → /liquidez/ + /viscosidad/ + /función/ + /emisión/ + /bucal/ + /natural/ + /concreto/.

2. Esputo V. Ēiectio, ōnis [1].

3. Segregación → /expulsión/ + /liquidez/ + /fisiológico/ + /corporal/ + /interioridad/ + /función/ + /natural/ + /concreto/.

4. Mocos → /viscosidad/ + /fluidez/ + /expulsión/ + /corporal/ + /natural/ + /concreto/.

F

FABER-BRI: Artista, artifice: → /creación/ + /artístico/ + /actividad/ + /transformación/ + /materialidad/ + (/metálico/-pétreo) + /capacidad/ + /habilidad/ + /humano/ + /masculinidad/ + /animado/ + /concreto/.

FABRICĀTIO-ŌNIS

1. Formación → /creación/ + /materialidad/ + /forma/ + /estructurado/ + /concreto/.

2. Construcción → /actividad/ + /construcción/ + /materialidad/ + /composición/ + /estructurado/ + /concreto/.

3. Transformación artística → /creación/ + /artístico/ + /actividad/ + /transformación/ + /materialidad/ +

(/metálico/-/pétreo/) + /capacidad/ + /habilidad/ + /concreto/.

FĀBULOR: Charlar, hablar, conversar → /comunicación/ + /lingüístico/ + /emisión/ + /sonoridad/ + /temático/ + /expresividad/ + /interpersonal/ + /social/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /acción/ + /concreto/.

FACIES-ĒI

1. Rostro, cara, faz → /parte/ + /corporal/ + /cefálico/ + /superioridad/ + /anterioridad/ + /gestual/ + /expresividad/ + /humano/ + /natural/ + /concreto/.

2. Aspecto exterior, apariencia → /corporal/ + /forma/ + /exterioridad/ + /presencia/ + /visibilidad/ + /humano/ + /concreto/.

3. Forma, manera → /modal/ + /concreto/.

4. Gracia, hermosura, belleza → /belleza/ + /forma/ + /exterioridad/ + /agradable/ + /corporal/ + /gestual/ + /expresividad/ + /apreciabilidad/ + /natural/ + /concreto/.

5. Forma, figura → /forma/ + /exterioridad/ + /distinción/ + /materialidad/ + /visibilidad/ + /concreto/.

FĀTI-DICUS-A-UM: Profético, fatídico → /anticipación/ + /temporalidad/ + /posterioridad/ + /fatalidad/ + /conocimiento/ + /sobrenatural/ + /comunicación/ + /lingüístico/ + /emisión/ + /temático/ + /descriptivo/ + /cualidad/ + /abstracto/.

G

GLADIUS-I

1. Espada → /armado/ + /cortante/ + /largueza/ + /agudez/ + /manual/ + /metálico/ + /dureza/ + /rectitud/ + /no grosor/ + /objetual/ + /artificial/ + /inanimado/ + /concreto/.

2. Asesinato → /muerte/ + /agresión/ + /ilegalidad/ + /gravedad/ + /instrumental/ + /interpersonal/ + /maldad/ + /voluntariedad/ + /concreto/.

GLĀNS-DIS

1. Bellota → /vegetabilidad/ + /marrón/ + /solidez/ + /esferoide/ + /consumible/ + /utilidad/ + /natural/ + /inanimado/ + /concreto/.

2. Bola de plomo o arcilla que se disparaba con la honda → /esfericidad/ + /materialidad/ + (/metálico/-/terrosidad/) + /dureza/ + /lanzamiento/ + /armado/ + /agresión/ + /manual/ + /instrumental/ + /objetual/ + /artificial/ + /inanimado/ + /concreto/.

GRAPHIUM-I: Estilo o punzón con que escribían los antiguos → /metálico/ + /agudez/ + /alargado/ + /dureza/ + /instrumental/ + /manual/ + /contacto/ + /objetual/ + /utilidad/ + /artificial/ + /inanimado/ + /concreto/.

GREX-GREGIS

1. Rebaño, manada, banda, bandada → /animalidad/ + /cuadrúpedo/ + /colectivo/ + /pluralidad/ + /conjunto/ + /domesticación/ + /ovino/ + /grandeza/ + /parte/ + /utilidad/ + /animado/ + /concreto/.

2. Montón → /colocación/ + /desorden/ + /pluralidad/ + /conjunto/ + /colectivo/ + /espacialidad/ + /objetual/ + /materialidad/ + /inanimado/ + /concreto/.

3. Enjambre → /animalidad/ + /invertebrado/ + /alado/ + /volador/ + /pequeñez/ + /pardo/ + /pluralidad/ + /conjunto/ + /colectivo/ + /movimiento/ + /desplazamiento/ + /natural/ + /animado/ + /concreto/.

4. Tropa, pelotón → /militar/ + /armado/ + /bélico/ + /terrestre/ + /movimiento/ + /desplazamiento/ + /acatamiento/ + /jerárquico/ + /inferioridad/ + /estratégico/ + /orden/ + /pluralidad/ + /conjunto/ + /colectivo/ + /humano/ +

/animado/ + /concreto/.

5. Secta, escuela (de filósofos) → /intelectual/ + /ideológico/ + /creencia/ + /racionalidad/ + /argumentativo/ + /explicativo/ + /pluralidad/ + /conjunto/ + /colectivo/ + /humano/ + /animado/ + /concreto/.

6. La plebe → /social/ + /inferioridad/ + /popular/ + /pluralidad/ + /conjunto/ + /colectivo/ + /humano/ + /animado/ + /concreto/.

GŪSTO

1. Gustar, probar, comer → /sapidez/ + /consumo/ + /introducción/ + /bucal/ + /alimentación/ + /acción/ + /concreto/.

2. Sentir gusto por una cosa → /agradable/ + /placentero/ + /euforia/ + /valoración/ + /subjetividad/ + /acción/ + /abstracto/.

H

HELVELLA–AE: Verdura, hortaliza
→ /vegetabilidad/ + /consumible/ + /cultivación/ + /sapidez/ + /coloración/ + /forma/ + /solidez/ + /terrestre/ + /utilidad/ + /natural/ + /inanimado/ + /concreto/.

HIATUS–ŪS

1. Abertura → /separación/ + /espacialidad/ + (/superficialidad/-/interioridad/) + /intermedio/ + /oquedad/ + /discontinuidad/ + /materialidad/ + /concreto/.

2. Abismo, sima → /espacialidad/ + /inferioridad/ + /interioridad/ + /profundidad/ + /abertura/ + /oquedad/ + /terrestre/ + /natural/ + /concreto/.

3. Garganta → /corporal/ + /superioridad/ + /espacialidad/ + /oquedad/ + /interioridad/ + /intermedio/ + /orgánico/ + /carnal/ + /función/ + /conducción/ + /parte/ + /concreto/.

4. Ansia → /deseo/ + /intensidad/ + /sentimental/ + /conductual/ + /abstracto/.

5. Anuncio pomposo →

/comunicación/ + /lingüístico/ + /emisión/ + /sonoridad/ + /temático/ + /expresividad/ + /afectación/ + /interpersonal/ + /factual/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /abstracto/.

6. Bostezo → /abrimiento/ + /bucal/ + /movimiento/ + /expulsión/ + /lentitud/ + /efecto/ + /involuntariedad/ + /natural/ + /concreto/.

HORRIDULUS–A–UM: Demasiado sencillo o llano, sin elegancia → /simplicidad/ + /inelegancia/ + /materialidad/ + /exterioridad/ + /forma/ + /cualidad/ + /concreto/.

HUMILIS–E

1. Bajo, pequeño → /bajura/ + /verticalidad/ + /cualidad/ + /concreto/.

2. Humilde → /bondad/ + /no superioridad/ + /mansedumbre/ + /moralidad/ + /conductual/ + /cualidad/ + /abstracto/.

3. Insignificante → /futilidad/ + /desvaloración/ + /despreciabilidad/ + /cualidad/ + /abstracto/.

4. Débil → /no fuerza/ + /no resistencia/ + /corporal/ + /cualidad/ + /concreto/.

5. Ordinario, común → /habitual/ + /regularidad/ + /cualidad/ + /concreto/.

6. Apocado, sumiso → /timidez/ + /no valor/ + /sometimiento/ + /respetuosidad/ + /mansedumbre/ + /acatamiento/ + /conformidad/ + /personal/ + /inferioridad/ + /conductual/ + /cualidad/ + /abstracto/.

HUMUS–I: Tierra → /espacialidad/ + /materialidad/ + /solidez/ + /superficialidad/ + /inferioridad/ + /exterioridad/ + /extensión/ + /natural/ + /concreto/.

I

IACTĀTUS–ŪS: Sacudida, meneo
→ /movimiento/ + /fuerza/ + /cualidad/ +

/concreto/.

IĀNUA–AE

1. Puerta → /espacialidad/ + /abertura/ + /fijeza/ + /transitable/ + /verticalidad/ + /rectangular/ + /construcción/ + /utilidad/ + /artificial/ + /concreto/.

2. Entrada, acceso → /espacialidad/ + /parte/ + /abertura/ + /interioridad/ + /transitable/ + /concreto/.

IMBĒCILLUS–A–UM

1. Débil, falto de energía → /debilidad/ + /corporal/ + /desagradable/ + /disforia/ + /estado/ + /cualidad/ + /concreto/.

2. Ineficaz (med.) → /no curativo/ + /inefectividad/ + /no activo/ + /incapacidad/ + /materialidad/ + /cualidad/ + /abstracto/.

3. Enfermo → /anormalidad/ + /orgánico/ + /sintomático/ + (/gravedad/-/levedad/) + /desagradable/ + /disforia/ + /estado/ + /cualidad/ + /concreto/.

4. Desamparado → /desprotección/ + /indefensión/ + /estado/ + /cualidad/ + /concreto/.

INFANS–ANTIS

1. Mudo → /no emisión/ + /insonoridad/ + /incomunicación/ + /no lingüístico/ + /estado/ + /cualidad/ + /concreto/.

2. Que aún no habla (filius: niño) → /no emisión/ + /insonoridad/ + /no lingüístico/ + /incomunicación/ + /filiación/ + /infantilidad/ + /estado/ + /natural/ + /cualidad/ + /concreto/.

3. De niño, infantil → /infantilidad/ + /característico/ + /conductual/ + /cualidad/ + /concreto/.

4. Simple, necio → /incomprensión/ + /desconocimiento/ + /mental/ + /conductual/ + /cualidad/ + /abstracto/.

5. Falto de elocuencia →

/comunicación/ + /lingüístico/ + /emisión/ + /no expresividad/ + /dificultad/ + /inhabilidad/ + /no argumentativo/ + /inefectividad/ + /conductual/ + /cualidad/ + /abstracto/.

6. Niño pequeño → /infantilidad/ + /pequeñez/ + /humano/ + (/masculinidad/-/feminidad/) + /animado/ + /concreto/.

ĪNFERNUS–A–UM

1. De abajo → /espacialidad/ + /inferioridad/ + /cualidad/ + /concreto/.

2. Subterráneo → /espacialidad/ + /terrestre/ + /interioridad/ + /inferioridad/ + /ubicación/ + /cualidad/ + /concreto/.

3. Infernal → /espacialidad/ + /muerte/ + /inferioridad/ + /oscuridad/ + /mítico/ + /sobrenatural/ + /cualidad/ + /concreto/.

LAEVA–AE: La (mano) izquierda → /extremidad/ + /lateralidad/ + /superioridad/ + /manual/ + /izquierdo/ + /corporal/ + /movilidad/ + /parte/ + /concreto/.

LAPIS–IDIS

1. Piedra → /materialidad/ + /pétreo/ + /dureza/ + /terrestre/ + /mineral/ + /natural/ + /inanimado/ + /concreto/.

2. Mármol → /materialidad/ + /pétreo/ + /dureza/ + /utilidad/ + /natural/ + /concreto/.

3. Estúpido → /incomprensión/ + /despreciabilidad/ + /conductual/ + /cualidad/ + /abstracto/.

4. Insensible, sin corazón → /indiferencia/ + /aforia/ + /conductual/ + /cualidad/ + /abstracto/.

5. Mojón → /pétreo/ + (/limitación/-/orientación/) + /significación/ + /colocación/ + /espacialidad/ + /terrestre/ + /fijeza/ + /materialidad/ + /dureza/ + /objetual/ + /utilidad/ + /natural/ + /inanimado/ + /concreto/.

6. *Lápida sepulcral* → /espacialidad/ + /pétreo/ + /horizontalidad/ + /dureza/ + /cubrimiento/ + /materialidad/ + /colocación/ + /superficialidad/ + /inferioridad/ + /muerte/ + /artificial/ + /inanimado/ + /concreto/.

7. *Piedra preciosa, perla* → /pétreo/ + /dureza/ + /valor/ + /belleza/ + /coloración/ + /ornamental/ + /objetual/ + /natural/ + /inanimado/ + /concreto/.

8. *Piedra miliaria, que se ponía cada mil pasos para señalar las millas* → /pétreo/ + /colocación/ + /significación/ + /medición/ + /finalidad/ + /objetual/ + /utilidad/ + /natural/ + /inanimado/ + /concreto/.

9. *Estatua de piedra* → /artístico/ + /ornamental/ + /representación/ + /inmovilidad/ + /fijeza/ + /forma/ + /materialidad/ + /pétreo/ + /dureza/ + /artificial/ + /inanimado/ + /concreto/.

LEMURES–UM: *Lémures*, almas de los muertos, sombras, fantasmas → /antropomorfo/ + /incorporeidad/ + /espiritualidad/ + /oscuridad/ + /visibilidad/ + /muerte/ + /sobrenatural/ + /concreto/.

LŪMEN–INIS

1. *Lumbre, luz* → /ígneo/ + /calor/ + /combustibilidad/ + /luminosidad/ + /encendido/ + /utilidad/ + /concreto/.

2. *Vela, lámpara, linterna, tea* → /luminosidad/ + /ígneo/ + /emisión/ + /domesticidad/ + /objetual/ + /utilidad/ + /artificial/ + /inanimado/ + /concreto/.

3. *Día* → /diurnidad/ + /temporalidad/ + /duración/ + /luminosidad/ + /finitud/ + /natural/ + /concreto/.

4. *Vida* → /vida/ + /existencia/ + /materialidad/ + /presencia/ + /actividad/ + /humano/ + /natural/ + /animado/ + /concreto/.

5. *Luz de los ojos, los ojos, la vista* → /brillantez/ + /ocular/ + /expresividad/ +

/vida/ + /percepción/ + /distinción/ + /natural/ + /concreto/.

6. *Ventana* → /espacialidad/ + /abertura/ + /iluminativo/ + /forma/ + /geométrico/ + /estructurado/ + /inmueble/ + /verticalidad/ + /fijeza/ + /utilidad/ + /artificial/ + /concreto/.

7. *Claridad, esplendor, adorno* → /luminosidad/ + /materialidad/ + /ornamental/ + /agradable/ + /visibilidad/ + /concreto/.

8. *Salud* → /no enfermedad/ + /estado/ + /normalidad/ + /vida/ + /agradable/ + /euforia/ + /concreto/.

9. *Salvación* → /no peligrosidad/ + /no daño/ + /protección/ + /concreto/.

LUPA–AE

1. *Loba* → /canino/ + /carnívoro/ + /predatorio/ + /salvaje/ + /pilosidad/ + /cuadrúpedo/ + /terrestre/ + /mamífero/ + /animalidad/ + /natural/ + /feminidad/ + /animado/ + /concreto/.

2. *Ramera* → /actividad/ + /unión/ + /sexual/ + /contacto/ + /comercial/ + /humano/ + /feminidad/ + /animado/ + /concreto/.

M

MANDŪCO: *Manducar, comer* → /alimentación/ + /introducción/ + /bucal/ + /transformación/ + /orgánico/ + /movimiento/ + /contacto/ + /solidez/ + /sapidez/ + /acción/ + /concreto/.

MĀNE: *La mañana; por la mañana, temprano* → /diurnidad/ + /horario/ + /inicial/ + /luminosidad/ + /temporalidad/ + /duración/ + /natural/ + /concreto/.

MĀTERĪĀTUS–A–UM: *Construido de madera* → /construcción/ + /materialidad/ + /enmaderado/ + /dureza/ + /forma/ + /artificial/ + /cualidad/ + /concreto/.

MONOPODIUM–I: *Mesita de un solo pie* → /mueble/ + /sostenimiento/ + /unípede/ + /pequeñez/ + /horizontalidad/ + /materialidad/ + /utilidad/ + /artificial/ + /inanimado/ + /concreto/.

MŪNICIPIUM–I: *Municipio, ciudad principal y libre entre los romanos, la cual se gobernaba por sus propias leyes y propios magistrados (los decuriones)* → /urbano/ + /principalidad/ + /independencia/ + /colectivo/ + /espacialidad/ + /terrestre/ + /limitación/ + /conjunto/ + /social/ + /artificial/ + /concreto/.

N

NIGER–GRA–GRUM

1. Negro, oscuro → /coloración/ + /oscuridad/ + /materialidad/ + /visibilidad/ + /cualidad/ + /concreto/.

2. Oscurecedor, que amontona las nubes (ventus: viento, H.) → /aéreo/ + /coloración/ + /oscuridad/ + /umbroso/ + /confluencia/ + /espacialidad/ + /superioridad/ + /altura/ + /exterioridad/ + /natural/ + /cualidad/ + /concreto/.

3. Triste, infeliz, aciago → /maldad/ + /perjuicio/ + /desagradable/ + /disforia/ + /cualidad/ + /abstracto/.

4. Envenenado → /nocividad/ + (/enfermedad/-/muerte/) + /materialidad/ + (/liquidez/-/solidez/-/gaseoso/) + /contacto/ + /combinación/ + /cualidad/ + /concreto/.

5. Maligno, malicioso, perverso → /maldad/ + /inmoralidad/ + /perjuicio/ + /premeditación/ + /euforia/ + /despreciabilidad/ + /conductual/ + /cualidad/ + /abstracto/.

NOCTI-FER–FERI: *Lucero de la tarde, véspero (el planeta Venus)* → /luminosidad/ + /brillantez/ + /vespertino/ + /espacialidad/ + /exterioridad/ + /superioridad/ + /altura/ + /lejanía/ + /natural/ + /concreto/.

NOCTI-LŪCA–AE: *La que luce por la noche, la luna* → /esfericidad/ + /grandeza/ + /luminosidad/ + /blanco/ + /altura/ + /exterioridad/ + /superioridad/ + /nocturnidad/ + /natural/ + /inanimado/ + /concreto/.

NUCLEUS–I: *Núcleo (de la nuez, etc., hueso de las frutas)* → /vegetabilidad/ + /solidez/ + /centralidad/ + /interioridad/ + /esferoide/ + /natural/ + /inanimado/ + /concreto/.

NŪGĀTOR–ŌRIS

1. Hablador insustancial, charlatán, fanfarrón → /comunicación/ + /lingüístico/ + /emisión/ + /sonoridad/ + /exceso/ + /inmoderación/ + /inutilidad/ + /irreflexión/ + /inoportunidad/ + /conductual/ + /cualidad/ + /concreto/.

2. Farsante → /falsedad/ + /comunicación/ + /lingüístico/ + /emisión/ + /sonoridad/ + /conductual/ + /cualidad/ + /abstracto/.

O

OB-DUCTIO–ŌNIS: *Acción de cubrir (capitis: la cabeza)* → /cubrimiento/ + /colocación/ + /contacto/ + /materialidad/ + /acción/ + /concreto/.

OB-DŪRĒSCO–DŪRUI

1. Endurecerse, petrificarse → /pétreo/ + /dureza/ + /cambio/ + /materialidad/ + /acción/ + /concreto/.

2. Insensibilizarse → /indiferencia/ + /aforia/ + /cambio/ + /conductual/ + /acción/ + /abstracto/.

OB-DŪRO: *Mantenerse firme, resistir, aguantar* → /resistencia/ + /fuerza/ + /firmeza/ + /materialidad/ + /acción/ + /concreto/.

OB-EQUITO: *Avanzar a caballo* → /conducción/ + /equino/ + /movimiento/ + /desplazamiento/ + /dirección/ + /espacialidad/ + /anterioridad/ + /terrestre/ + /acción/ + /concreto/.

OC-CIDO-CIDI-CĀSUM

1. *Caer* → /descensión/ + /movimiento/ + /desplazamiento/ + /espacialidad/ + /dirección/ + /materialidad/ + /acción/ + /concreto/.

2. *Morir, perecer* → /muerte/ + /final/ + /cesación/ + /inexistencia/ + /doloroso/ + (/accidental/-/violencia/) + /desagradable/ + /disforia/ + /acción/ + /concreto/.

3. *Ponerse (sol occidens: la puesta del sol)* → /ocultación/ + /descensión/ + /apagamiento/ + /espacialidad/ + /horizontalidad/ + /lejanía/ + /temporalidad/ + /dial/ + /final/ + /natural/ + /acción/ + /concreto/.

4. *Arruinarse, perderse* → /destrucción/ + /descomposición/ + /espacialidad/ + /materialidad/ + /daño/ + /acción/ + /concreto/.

P

PACTA-AE: *Prometida, futura* → /unión/ + /sentimental/ + /afectividad/ + /acuerdo/ + /compromisorio/ + /humano/ + /feminidad/ + /animado/ + /concreto/.

PAEDAGŌGUS-I

1. *Esclavo que acompañaba a los niños a la escuela* → /acompañamiento/ + /no libertad/ + /sometimiento/ + /dependencia/ + /inferioridad/ + /humano/ + /masculinidad/ + /animado/ + /concreto/.

2. *Ayo, preceptor, mentor* → /cuidado/ + /atención/ + /conocimiento/ + /intelectual/ + /comunicación/ + /lingüístico/ + /emisión/ + /didáctico/ + /humano/ + /masculinidad/ + /animado/ + /concreto/.

PARSIMŌNIA-AE: *Ahorro, economía* → /uso/ + /cantidad/ + /parte/ + /no exceso/ + /valor/ + /monetario/ + /previsión/ + /conjunción/ + /reflexividad/ + /finalidad/ + /concreto/.

PARTA-ŌRUM: *Lo adquirido, fortuna adquirida* → /valor/ + /monetario/ + /cantidad/ + /abundancia/ + /propio/ +

/materialidad/ + /conjunción/ + /reflexividad/ + /inanimado/ + /concreto/.

PRAEDĀTŌRIUS-A-UM:

Dedicado al pillaje, a la piratería → /actividad/ + /disjunción/ + /transitividad/ + /ilegalidad/ + /violencia/ + /peligrosidad/ + /perjuicio/ + /cualidad/ + /concreto/.

Q

QUĀDRA-AE: Trozo de pan

cuadrado o redondo → /farináceo/ + /cocimiento/ + /solidez/ + /parte/ + /consumible/ + (/cuadrado/-/redondez/) + /sapidez/ + /artificial/ + /inanimado/ + /concreto/.

QUADRU-PEDANS-ANTIS:

Galopante (caballo) → /animalidad/ + /equino/ + /movimiento/ + /desplazamiento/ + /rapidez/ + /dirección/ + /anterioridad/ + /espacialidad/ + /terrestre/ + /cualidad/ + /concreto/.

QUERITOR: Quejarse

amargamente → /sentimental/ + /exclamativo/ + /emisión/ + /sonoridad/ + /expresividad/ + /desagradable/ + /disforia/ + /acción/ + /concreto/.

QUIĒTUS-A-UM

1. *Quieto, tranquilo* → /inmovilidad/ + /corporal/ + /tranquilidad/ + /estado/ + /cualidad/ + /concreto/.

2. *Inactivo* → /no acción/ + /cualidad/ + /concreto/.

3. *Callado* → /no comunicación/ + /no emisión/ + /insonoridad/ + /no lingüístico/ + /estado/ + /concreto/.

4. *Dormido* → /inactividad/ + /inconsciencia/ + /descanso/ + /estado/ + /concreto/.

5. *Pacífico* → /mansedumbre/ + /tranquilidad/ + /conductual/ + /cualidad/ + /abstracto/.

6. *Flemático* → /tranquilidad/ + /lentitud/ + /no disforia/ + /conductual/ +

/cualidad/ + /abstracto/.

QUÍRITÁTIO–ONIS: *Grito de angustia* → /exclamativo/ + /emisión/ + /sonoridad/ + /intensidad/ + /fuerza/ + /sentimental/ + /intranquilidad/ + /desagradable/ + /disforia/ + /concreto/.

R

REFORMĪDO: *Asustarse de, temer mucho* → /sentimental/ + /no valor/ + /intranquilidad/ + /repulsión/ + /imprevisión/ + /percepción/ + /expresividad/ + /gestual/ + /disforia/ + /desagradable/ + /acción/ + /abstracto/.

REFRĀGOR: *Oponerse, hacer la contra, ser contrario a* → /oposición/ + /contrariedad/ + /conciencia/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /conductual/ + /acción/ + /abstracto/.

RE–PŪGNANS–ANTIS: *Opuesto, que se opone, que se resiste* → /oposición/ + /contrariedad/ + /conciencia/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /conductual/ + /cualidad/ + /abstracto/.

RŌSTRUM–I

1. Rostro o espolón de nave → /parte/ + /extremidad/ + /anterioridad/ + /inferioridad/ + /extensión/ + /estructurado/ + /alargado/ + /materialidad/ + /dureza/ + /artificial/ + /inanimado/ + /concreto/.

2. Pico (de ave) → /parte/ + /corporal/ + /extensión/ + /extremidad/ + /superioridad/ + /anterioridad/ + /córneo/ + /agudez/ + /movilidad/ + /animalidad/ + /aviar/ + /natural/ + /concreto/.

3. Tribuna de los oradores en el foro romano → /espacialidad/ + /construcción/ + /inmueble/ + /institucional/ + /público/ + /político/ + /legalidad/ + /decisión/ + /pluralidad/ + /conjunto/ + /colectivo/ + /artificial/ + /concreto/.

ROTA–AE

1. Rueda (de carro, de tormento, de máquina, de alfarero) → /circularidad/ +

/movilidad/ + /función/ + /materialidad/ + /dureza/ + /parte/ + /objetual/ + /utilidad/ + /artificial/ + /inanimado/ + /concreto/.

2. Carro, coche → /movimiento/ + /desplazamiento/ + /transportación/ + /tracción/ + /conducción/ + /espacialidad/ + /materialidad/ + /dureza/ + /estructurado/ + /horizontalidad/ + /utilidad/ + /artificial/ + /concreto/.

3. Disco → /circularidad/ + /plano/ + /materialidad/ + /solidez/ + /objetual/ + /artificial/ + /inanimado/ + /concreto/.

4. Círculo → /espacialidad/ + /geométrico/ + /forma/ + /redondez/ + /simetría/ + /proporción/ + /concreto/.

5. Cambio, vicisitud → /factual/ + (/agradable/-/desagradable/) + /alternancia/ + /variación/ + /cambio/ + /serial/ + /circunstancial/ + /concreto/.

S

SAPIĒNS–ENTIS

1. Sabio, cuerdo, prudente → /conocimiento/ + /comprensión/ + /racionalidad/ + /reflexión/ + /moderación/ + /cuidado/ + /seriedad/ + /conciencia/ + /conductual/ + /cualidad/ + /abstracto/.

2. Filósofo → /reflexión/ + /conocimiento/ + /sistematicidad/ + /explicativo/ + /argumentativo/ + /intelectual/ + /racionalidad/ + /ideológico/ + /humano/ + /masculinidad/ + /animado/ + /concreto/.

SATIS

1. Bastante, suficiente → /cantidad/ + /abundancia/ + /suficiencia/ + /cualidad/ + /concreto/.

2. Bastante bien, suficientemente → /aceptabilidad/ + /suficiencia/ + /valoración/ + /modal/ + /abstracto/.

SĪCA–AE

1. Daga, puñal → /armado/ + /agresión/ + /cortante/ + /agudez/ +

/cortedad/ + /curvidad/ + /metálico/ +
/manual/ + /objetual/ + /artificial/ +
/inanimado/ + /concreto/.

2. Asesinato oculto → /muerte/ +
/agresión/ + /ocultamiento/ + /ilegalidad/ +
/gravedad/ + /instrumental/ + /interpersonal/
+ /maldad/ + /voluntariedad/ + /acción/ +
/concreto/.

SPĪCULUM-I

1. Aguijón → /agudez/ + /punzante/ +
/introducción/ + /nocividad/ + /parte/ +
/extremidad/ + /posterioridad/ + /orgánico/
+ /corporal/ + /animalidad/ + /natural/ +
/concreto/.

2. Punta → /agudez/ + /parte/ +
/extremidad/ + /materialidad/ + /solidez/ +
(/natural/-/artificial/) + /inanimado/ +
/concreto/.

3. Dardo → /armado/ + /agresión/ +
/lanzamiento/ + /alargado/ + /agudez/ +
/punzante/ + /cortante/ + /manual/ +
/cilíndrico/ + /dureza/ + /finura/ + /objetual/
+ /artificial/ + /inanimado/ + /concreto/.

4. Flecha → /armado/ + /disparo/ +
/alargado/ + /agudez/ + /cortante/ +
/agresión/ + /instrumental/ + /objetual/ +
/artificial/ + /inanimado/ + /concreto/.

SPĪRITUS-ŪS

1. Soplo → /aireación/ + /expulsión/ +
/fluidez/ + /bucal/ + /acción/ + /concreto/.

2. Aliento, respiración →
/aireación/ + /introducción/ + /expulsión/ +
/continuidad/ + /alternancia/ + /vida/ +
/movimiento/ + /necesidad/ + /fisiológico/ +
/natural/ + /concreto/.

3. Aire (que se respira) → /gaseoso/ +
/fluidez/ + /necesario/ + /vida/ +
/introducción/ + /expulsión/ + /natural/ +
/concreto/.

4. Hálito → /respiración/ + /expulsión/
+ /bucal/ + /natural/ + /concreto/.

5. Suspiro → /respiración/ +

/expulsión/ + /sonoridad/ + /gestual/ +
/expresividad/ + (/sentimental/-/cansancio/)
+ (/euforia/-/disforia/) + /concreto/.

6. Sollozo → /liquidez/ + /fluidez/ +
/expulsión/ + /ocular/ + /levedad/ +
/movimiento/ + /iteratividad/ +
/discontinuidad/ + /sentimental/ +
/disforia/ + /concreto/.

7. Vida → /existencia/ + /conciencia/ +
/energía/ + /humano/ + /animado/ +
/concreto/.

8. Silbo (de la culebra) → /sonoridad/
+ /emisión/ + /animalidad/ + /reptante/ +
/terrestre/ + /natural/ + /concreto/.

9. Espíritu → /esencialidad/ +
/vida/ + /inmaterialidad/ + /conciencia/ +
/racionalidad/ + /sentimental/ + /existencia/
+ /humano/ + /individual/ + /personal/ +
/abstracto/.

10. Tono, sonido, voz → /sonoridad/ +
/lingüístico/ + /emisión/ + /comunicación/ +
/expresividad/ + /modal/ + /humano/ +
/concreto/.

11. Pausa ligera → /cesación/ +
/brevedad/ + /temporalidad/ + /concreto/.

12. Vapor, vaho → /gaseoso/ +
/fluidez/ + /suspensión/ + /expansión/ +
/levedad/ + /efecto/ + /concreto/.

13. Alma → /parte/ + /esencialidad/ +
/existencia/ + /inmortalidad/ + /agente/ +
/movimiento/ + /inmaterialidad/ + /personal/
+ /humano/ + /animado/ + /abstracto/.

14. Persona → /humano/ +
/individual/ + /social/ + (/masculinidad/
/feminidad/) + /animado/ + /concreto/.

15. Pensamiento → /mental/ +
/racionalidad/ + /conciencia/ + /lingüístico/
+ /significación/ + /capacidad/ + /natural/ +
/abstracto/.

16. Espíritu emprendedor →
/decisión/ + /deseo/ + /capacidad/ +
/activo/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ +
/abstracto/.

17. Generosidad, magnanimidad → /coadyuvación/ + /beneficio/ + /bondad/ + /moralidad/ + /apreciabilidad/ + /agradable/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /conductual/ + /abstracto/.

18. Orgullo, soberbia, altanería, humos → /creencia/ + /superioridad/ + /despreciativo/ + /no mansedumbre/ + /no bondad/ + /irrespetuosidad/ + /atrevimiento/ + /inmoderación/ + /afectación/ + /conductual/ + /abstracto/.

19. Esfuerzo, empeño → /activo/ + /fuerza/ + /corporal/ + /mental/ + /capacidad/ + /dificultad/ + /deseo/ + /constancia/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /personal/ + (/concreto/-/abstracto/).

20. Intención → /deseo/ + /personal/ + /decisión/ + /premeditación/ + /conciencia/ + /voluntariedad/ + /finalidad/ + /abstracto/.

21. Ánimo, enojo, ira → /sentimental/ + /violencia/ + /intensidad/ + /intranquilidad/ + /inmoderación/ + /expresividad/ + /disforia/ + /conductual/ + /abstracto/.

22. Exaltación, entusiasmo, fuego, inspiración (poética) → /sentimental/ + /intensidad/ + /agradable/ + /euforia/ + /expresividad/ + /creación/ + /intelectual/ + /artístico/ + /temático/ + /conciencia/ + /abstracto/.

T

TĒCTUM-I

1. Techo, tejado, techado → /espacialidad/ + /superioridad/ + /cubrimiento/ + /protección/ + /colocación/ + /construcción/ + /materialidad/ + /dureza/ + /artificial/ + /concreto/.

2. Casa, habitación, edificio → /espacialidad/ + /domiciliario/ + /privado/ + /interioridad/ + /construcción/ + /inmueble/ + /estructurado/ + /terrestre/ + /utilidad/ + /artificial/ + /concreto/.

TENEBRAE-ĀRUM

1. Tinieblas, oscuridad → /oscuridad/ + /negro/ + /concreto/.

2. Noche → /no diurnidad/ + /temporalidad/ + /duración/ + /final/ + /oscuridad/ + /negro/ + /horario/ + /natural/ + /concreto/.

3. Sombras → /oscuridad/ + /concreto/.

4. Ceguera → /ocular/ + /no percepción/ + /no distinción/ + /oscuridad/ + /estado/ + /concreto/.

5. Las sombras de la muerte → /antropomorfo/ + /incorporeidad/ + /espiritualidad/ + /muerte/ + /oscuridad/ + /negro/ + /sobrenatural/ + /no humano/ + /pluralidad/ + /conjunto/ + /colectivo/ + /concreto/.

6. Prisión → /espacialidad/ + /interioridad/ + /cerrado/ + /oscuridad/ + /aislamiento/ + /no libertad/ + /institucional/ + /legalidad/ + /justicia/ + /construcción/ + /inmueble/ + /público/ + /utilidad/ + /artificial/ + /concreto/.

TEREBRO: Barrenar, perforar, taladrar, abrir, trepanar → /abrimiento/ + /espacialidad/ + /oquedad/ + /profundidad/ + /introducción/ + /instrumental/ + /contacto/ + /acción/ + /concreto/.

TISANĀRIUM-I: Infusión de arroz → /liquidez/ + /consumible/ + /sapidez/ + /calidez/ + /cocimiento/ + /artificial/ + /concreto/.

TORMENTUM-I

1. Tormento, máquina de guerra para disparar piedras, etc. → /armado/ + /agresión/ + /bélico/ + /militar/ + /lanzamiento/ + /mecánico/ + /estructurado/ + /materialidad/ + /dureza/ + /artificial/ + /concreto/.

2. Proyectoil → /armado/ + /lanzamiento/ + /fuerza/ + /movimiento/ + /desplazamiento/ + /rapidez/ + /agresión/ +

/destrucción/ + /metálico/ + /dureza/ +
/objetual/ + /artificial/ + /inanimado/ +
/concreto/.

3. Tormento, tortura, potro → /daño/
+ /corporal/ + /desunión/ + /doloroso/ +
/asiento/ + /sujeción/ + /instrumental/ +
/función/ + /mecánico/ + /materialidad/ +
/artificial/ + /concreto/.

4. Fuerza, violencia, presión →
/contacto/ + /fuerza/ + /violencia/ +
/materialidad/ + /concreto/.

5. Sufrimiento, angustia, dolor →
/sentimental/ + /doloroso/ + /intranquilidad/
+ /desagradable/ + /disforia/ + /abstracto/.

6. Cabrestante → /cilíndrico/ +
/verticalidad/ + /materialidad/ + /solidez/ +
/objetual/ + /utilidad/ + /artificial/ +
/inanimado/ + /concreto/.

U

UMBILĪCUS-I

1. Ombligo → /centralidad/ +
/intermedio/ + /oquedad/ + /concavidad/ +
/redondez/ + /pequeñez/ + /carnal/ +
/corporal/ + /humano/ + /natural/ +
/concreto/.

2. El punto medio, el centro →
/espacialidad/ + /centralidad/ + /intermedio/
+ /ubicación/ + /concreto/.

**3. Palito en torno del cual se
arrollaba el volumen** → /cilíndrico/ +
/alargado/ + /enmaderado/ + /solidez/ +
/objetual/ + /utilidad/ + /artificial/ +
/inanimado/ + /concreto/.

4. Especie de caracol marino →
/materialidad/ + /solidez/ + /animalidad/ +
/acuático/ + /natural/ + /inanimado/ +
/concreto/.

URCEUS-I: Cántaro para agua →
/espacialidad/ + /oquedad/ + /continente/ +
/transportación/ + /materialidad/ +
/solidez/ + /objetual/ + /utilidad/ + /artificial/
+ /inanimado/ + /concreto/.

URNA-AE

1. V. Urceus-i.

2. Urna para guardar dinero →
/espacialidad/ + /continente/ + /oquedad/ +
/colocación/ + /monetario/ + /cubrimiento/ +
/protección/ + /materialidad/ + /solidez/ +
/objetual/ + /utilidad/ + /artificial/ +
/inanimado/ + /concreto/.

**3. Urna para guardar los restos o
cenizas de los cadáveres humanos** →
/espacialidad/ + /continente/ +
/oquedad/ + /colocación/ + /cubrimiento/ +
/protección/ + /muerte/ + /materialidad/ +
/solidez/ + /objetual/ + /utilidad/ + /artificial/
+ /inanimado/ + /concreto/.

4. Urna electoral o para sorteos →
/espacialidad/ + /continente/ + /oquedad/ +
/colocación/ + (/decisión/-/aleatoriedad/) +
(/político/-/lúdico/) + /cubrimiento/ +
/protección/ + /materialidad/ + /solidez/ +
/objetual/ + /utilidad/ + /artificial/ +
/inanimado/ + /concreto/.

**ŪTĒNSILIA-IUM: Utensilios,
necesidades, medios de vida** →
/instrumental/ + /manual/ + /necesario/ +
/materialidad/ + /solidez/ + /finalidad/ +
/pluralidad/ + /conjunto/ + /colectivo/ +
/objetual/ + /utilidad/ + /artificial/ +
/inanimado/ + /concreto/.

UTERUS-I

1. Útero, vientre → /orgánico/ +
/sexual/ + /corporal/ + /feminidad/ +
/espacialidad/ + /oquedad/ + /interioridad/ +
/procreación/ + /función/ + /carnal/ +
/humano/ + /natural/ + /concreto/.

**2. Hijo que aún está en el vientre de
la madre** → /filiación/ + /consanguinidad/ +
/desarrollo/ + /interioridad/ + /natural/ +
/humano/ + /animado/ + /concreto/.

3. Seno de la tierra → /espacialidad/ +
/terrestre/ + /interioridad/ + /inferioridad/ +
/profundidad/ + /natural/ + /concreto/.

4. Interior (de un buque, del caballo troyano) → /espacialidad/ + /construcción/ + /interioridad/ + /artificial/ + /concreto/.

V

VĀGINA–AE

1. Vaina (gladius vagina vacuus: espada desenvainada) → /cubrimiento/ + /sostenimiento/ + /espacialidad/ + /oquedad/ + /estrechez/ + /portable/ + /materialidad/ + /flexibilidad/ + /objetual/ + /utilidad/ + /artificial/ + /inanimado/ + /concreto/.

2. Vaina, túnica o cáscara → /espacialidad/ + /vegetabilidad/ + /continente/ + /cubrimiento/ + /protección/ + /alargado/ + /natural/ + /inanimado/ + /concreto/.

VĀTES–IS

1. Profeta, vate, adivino → /conocimiento/ + /sobrenatural/ + /divinal/ + /anticipación/ + /temporalidad/ + /posterioridad/ + /comunicación/ + /lingüístico/ + /emisión/ + /sonoridad/ + /rítmico/ + /descriptivo/ + /humano/ + (/masculinidad/-/feminidad/) + /animado/ + /concreto/.

2. Poeta, cantor → /creación/ + /comunicación/ + /lingüístico/ + /emisión/ + /sonoridad/ + /expresividad/ + /rítmico/ + /belleza/ + /artístico/ + /humano/ + (/masculinidad/-/feminidad/) + /animado/ + /concreto/.

VITICULA–AE: Vid pequeña → /vegetabilidad/ + /pequeñez/ + /cultivación/ + /utilidad/ + /natural/ + /inanimado/ + /concreto/.

VULGUS–I

1. Vulgo, pueblo, público, plebe → /social/ + /inferioridad/ + /rusticidad/ + /incultura/ + /pluralidad/ + /conjunto/ + /colectivo/ + /humano/ + /animado/ + /concreto/.

2. Masa, muchedumbre, montón → /presencia/ + /abundancia/ + /espacialidad/

+ /pluralidad/ + /conjunto/ + /colectivo/ + /humano/ + /animado/ + /concreto/.

VULTUR–URIS: Buitre

→ /animalidad/ + /aviar/ + /alado/ + /plumado/ + /volador/ + /picudo/ + /predatorio/ + /carnívoro/ + /diurnidad/ + /bípedo/ + /ovíparo/ + /vertebrado/ + /salvaje/ + /natural/ + /animado/ + /concreto/.

X

XENIUM–I: Regalo, don, obsequio

→ /conjunción/ + /transitividad/ + /valor/ + /agradable/ + /atención/ + /elegancia/ + /afectividad/ + /apreciativo/ + /objetual/ + /inanimado/ + /concreto/.

XIPHIĀS–AE: Pez espada

→ /animalidad/ + /acuático/ + /grandeza/ + /extremidad/ + /anterioridad/ + /largueza/ + /agudez/ + /vertebrado/ + /natural/ + /animado/ + /concreto/.

XYSTICI–ŌRUM m. pl.: Atletas

→ /fuerza/ + /rapidez/ + /agilidad/ + /habilidad/ + /capacidad/ + /actividad/ + /pluralidad/ + /conjunto/ + /colectivo/ + /humano/ + /masculinidad/ + /animado/ + /concreto/.

XYSTUS–I: Pórtico

→ /espacialidad/ + /anterioridad/ + /grandeza/ + /cubrimiento/ + /sostenimiento/ + /estructurado/ + /construcción/ + /inmueble/ + /artificial/ + /concreto/.

Z

ZEPHYRUS–I: Viento del O., céfiro

→ /aéreo/ + /levedad/ + /agradable/ + /desplazamiento/ + /occidental/ + /invisibilidad/ + /exterioridad/ + /natural/ + /concreto/.

ZMARAGDUS–I: Esmeralda

→ /materialidad/ + /pétreo/ + /valor/ + /belleza/ + /dureza/ + /verdor/ + /brillantez/ + /transparencia/ + /ornamental/ + /natural/ + /inanimado/ + /concreto/.

ZŌTHĒCULA–AE: Pequeño cuarto

para descansar de día → /espacialidad/ + /interioridad/ + /descanso/ + /domiciliario/ +

/parte/ + /construcción/ + /inmueble/ +
/estructurado/ + /utilidad/ + /artificial/ +
/concreto/.

Cierre

Hay autores que tachan el análisis sémico de «intuitivo», «arbitrario» y «subjetivo». Sostienen que no existe un procedimiento claro y explícito para determinar las unidades semánticas menores de un lexema o secuencia textual. Como puede apreciarse en estos ejercicios microanalíticos, la segmentación —procedimiento tradicional y consolidado en la práctica del desglose fonológico y morfosintáctico— aplica también para el plano del contenido. No constituye óbice el hecho de que el sentido sea algo inmaterial, abstracto o conceptual, pues este encuentra su manifestación en una secuencia lineal que lo explicita. La primera base descrita por Raúl Bueno y Desiderio Blanco en los *Postulados metodológicos* de *Metodología del análisis semiótico* es precisamente la que hemos referido aquí:

El sentido producido en un texto puede ser sometido a los mismos criterios de segmentación postulados por la lingüística —y especialmente por la fonología— para el plano de la expresión. Así como la cadena sonora puede ser dividida en unidades mínimas, denominadas **femas** (rasgos distintivos fonológicos), de la misma manera el plano del contenido puede ser segmentado en unidades mínimas, denominadas **semas** (rasgos distintivos semánticos). Esto no quiere decir que a cada fema corresponda un sema, sino que el postulado del isomorfismo se entiende como un paralelismo operativo en los dos planos del discurso (Blanco, 1980, p. 18).

El punto de partida es, pues, como siempre, una unidad textual —a pesar de las críticas que se le han formulado a este principio inmanentista⁴—.

4 Aludo a los cuestionamientos de algunos semiolinguistas a la frase de A. J. Greimas: «Fuera del texto no hay salvación». ¿Será necesario decir que todo estudio del contenido parte de una textualidad dada?...

Finalmente, existe otro horizonte por explorar: el de la creación de un programa informático que lleve a cabo operaciones automáticas de análisis sémico. Semejante programa explicitaría los semas específicos de un lexema; y en el caso de textos, determinaría isotopías figurativas o semiológicas, todo sobre la base de un corpus previamente registrado de lexemas con sus respectivos sememas, y de un sistema de rasgos diferenciales del contenido.

Referencias bibliográficas:

- Alcaraz Varó, Enrique y MARTÍNEZ L. María A. 1997. *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona, España, Ariel.
- Barcia, Roque. 1940. *Sinónimos castellanos*. Segunda edición. Buenos Aires, Sopena.
- Blanco, Desiderio y BUENO, Raúl. 1980. *Metodología del análisis semiótico*. Lima, Universidad de San Marcos de Lima.
- Casares, Julio. 1977. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili.
- Diccionario Lingua. Latino-español, Español-latino*. s. f., s. l. Ediciones Nuevo Mundo.
- Fernández Jaén, Jorge. 2007. *Breve historia de la semántica histórica*. Interlingüística,

En los precitados *Postulados metodológicos*, Bueno y Blanco aclaran que existen dos instancias para la descripción del sentido: la imanencia y la trascendencia; que la primera «considera la estructura del sentido producido en sí misma», mientras la segunda «considera las condiciones [sociales, históricas] en las cuales ese sentido es producido». Y agregan más adelante: «Existen, evidentemente, diversos grados de imanencia y de trascendencia. Es imposible la imanencia pura así como es inoperante la trascendencia pura, puesto que todo texto se produce en condiciones concretas que es necesario tener en cuenta para la descripción correcta del sentido. Por el contrario, una descripción exclusiva de las condiciones de producción no llegaría a ofrecernos el sentido concreto del texto. Todo análisis ha de ir, pues, de una imanencia a una trascendencia y de una trascendencia a una imanencia. (...) La reducción a uno de los campos *imanencia/trascendencia* daría por resultado el solipsismo textual, en el primer caso, y la dispersión metadiscursiva, en el segundo» (Ibíd., págs. 20 y 21).

Nro. 17: 345-354.

Gran diccionario de la lengua española. 1998.
Barcelona, España, Larousse.

Greimas, A. J. 1987. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid, Gredos.

Greimas, A. J. y Courtés, J. 1990. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos.

Guiraud, Pierre. 1976. *La semántica*. Segunda ed. en español. Méjico, D. F., Fondo de Cultura Económica.

Lewandowski, Theodor. 1992. *Diccionario de lingüística*. Madrid, Cátedra.

Petit Castellano, Rainier. 2018. *Diccionario sémico*. Segunda edición. Mérida, Venezuela, s. n.

Real Academia Española. 2001. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición. Madrid, Espasa Calpe.



NORMAS *Cifra Nueva* PARA EDICIÓN DE TRABAJOS

Basadas en la American Psychological Association (2001). (5ta edición)

CRITERIOS PARA LOS AUTORES:

1. La Revista recibe trabajos **SÓLO EN FORMATO DIGITAL** durante todo el año, enviándolos a la siguiente dirección: revistacifranueva@gmail.com
2. La orientación de los trabajos permanece en la línea de temas relacionados con el lenguaje y el pensamiento, la literatura, la lingüística, el arte, la poética y áreas conexas. En esta nueva etapa, se abre a las reflexiones sobre la cultura y la sociedad, el hombre y la historia; así como también, la mirada sobre Trujillo y todos aquellos valores subyacentes a quienes conviven en esta región venezolana.
3. Los Estudios, Ensayos y Artículos a presentar deben ser inéditos, en el cuidado de no estar en ningún otro proceso de arbitraje o publicación.
4. La Revista no se hace responsable de las ideas y opiniones contenidas en los trabajos, siendo responsabilidad plena del Autor.
5. Los Estudios y Ensayos poseerán una extensión total de hasta veinticinco (25) páginas y, los Artículos, hasta quince (15) páginas. Las Notas y Reseñas hasta diez (10) páginas.
6. Los trabajos deben tener el siguiente formato digital:
 - 6.1. Procesador de Texto Word (2003 en adelante).
 - 6.2. Tamaño del papel: Carta.
 - 6.3. Márgenes: Izquierdo, Superior, Derecho e Inferior (3 cm).
 - 6.4. Tipo de fuente: Times New Roman.
 - 6.5. Tamaño de fuente: 12 para títulos y párrafos, las citas fuera de párrafo en tamaño 11).
 - 6.6. Interlineado para el texto: 1,5.
 - 6.7. Interlineado para citas fuera de texto de más de cuatro (4) líneas: Sencillo.
7. El título debe ir centrado y en mayúsculas, en negrita, tanto en inglés como en español (Ver Ejemplo).
8. Debajo del título -centrado-, a dos (2) espacios, APELLIDOS y Nombres del Autor.
9. A un (1) espacio, centrado, la institución a la que pertenece (Ver Ejemplo).
10. A un y medio (1 ½) espacio, solamente la dirección de correo electrónico (Ver Ejemplo).
11. Seguido de la dirección electrónica, a un (1) espacio, se ubicará el RESUMEN en español (hasta 200 palabras), acompañado del ABSTRACT en inglés y un RESUMEN en otra lengua de preferencia y dominio del Autor (Ver Ejemplo).
12. Posterior a cada resumen, debe indicarse hasta cinco (5) palabras clave (Ver Ejemplo).

13. Ejemplo:

TÍTULO CENTRADO Y EN NEGRITA
TÍTULO CENTRADO Y EN NEGRITA EN INGLÉS

BRICEÑO-IRAGORRY, Mario

Universidad de Los Andes

cifranueva@ula.ve

RESUMEN

En español, hasta doscientas (200) palabras.

Palabras clave: hasta cinco (5).

ABSTRACT

In english.

Key words.

RESUMÉ

Dans la langue de son choix.

Mots-clé.

14. Los trabajos pueden tener todas las divisiones posibles que el Autor contemple. En este caso, los títulos y subtítulos sólo se marcan en **negrita** y con números arábigos (si se desea).

15. Los epígrafes deben colocarse después de los títulos y subtítulos a margen derecho, seguidos del Nombre y Apellido del Autor a un espacio de la cita; así:

El territorio que actualmente denominamos Latinoamérica ha sido
escenario de diversos encuentros y desencuentros culturales.

Carlos Huamán

16. Las palabras en otros idiomas al español, los términos de un posible metalenguaje y las palabras o enunciados que deseen resaltarse, se colocarán en *cursiva*.

17. Al aclarar el significado de una palabra, se usará comilla simple. (Ej. Etimológicamente, *homo* significa ‘hombre’).

18. A las citas se les dará el siguiente tratamiento:

18.1. Cuando la cita no excede de tres (3) líneas, va en el párrafo y la referencia al autor se hará así: “En Heidegger, el tiempo originario, es decir, la temporalidad, es un fenómeno unitario que constituye la unidad del Ser-ahí” (Rodríguez, 2006, p.55). Si la cita abarca varias páginas de la obra, así: (Rodríguez, 2006, p.p. 55-60).

18.2. Cuando sucede la paráfrasis, se coloca así: (cfr. Rodríguez, 2006).

18.3. Cuando se menciona al autor, se escribirá el primer apellido y el año entre paréntesis: Según Rodríguez (2006) continúa el texto...

18.4. Si la obra citada posee dos (2) autores, deben aparecer los dos (2) apellidos en cada referencia.

18.5. Al ser más de tres (3) autores, se citan todos la primera vez que ocurre la referencia en el texto (Araujo, Artigas, Tineo, 2011); en citas posteriores, se escribe el apellido del primer autor, más la frase “et.al.” (Araujo, et. al., 2011).

18.6. Si se citan dos (2) o más obras en la misma referencia, se escriben los apellidos y respectivos años de publicación separados por un punto y coma dentro de un mismo paréntesis (Villegas, 2002; Barreto, 2004; Baptista, 2009).

18.7. En el caso de las citas con más de cuatro (4) líneas, debe aparecer fuera del párrafo, con sangría de tres tabulaciones estándar a la izquierda, en el margen derecho sin sangría, sin comillas, espacio simple, en forma de bloque, y la referencia al autor; así:

Lo anterior no es el único testimonio a favor de la tesis de Heidegger. Se pueden mostrar textos con los cuales atestiguarla de distinta manera. Consideremos por ejemplo la ontología platónica, decisiva para el estudio de toda la metafísica occidental. En la parte final del diálogo <<Crátilo>>, Sócrates se plantea el problema de qué ocurriría si las ideas, si lo bello en sí se encontrara en un flujo continuo. En ese caso no se podría nombrar algo, porque cuando uno tratara de nombrarlo desaparecería. (Rodríguez, 2006, p.27).

19. Las notas se harán al final de la página y sólo se usarán para aclarar, comentar o detallar algún punto que no será desarrollado en el cuerpo del trabajo.
20. Los pie de página irán señalados en superíndice, sin paréntesis, antes de la puntuación correspondiente. Ejemplo: “Hecha la aclaratoria anterior¹,...”
21. Si van incluidas imágenes, gráficos, tablas o cuadros, deben estar en el cuerpo del trabajo en formato TIFF y con una resolución entre 200 y 300 dpi). Así mismo las tablas deben estar enumeradas y señalar su fuente. Todas las imágenes, gráficos, tablas o cuadros, deben estar en escala de grises, ya que poseen una mejor definición y calidad).
22. Las referencias bibliográficas y electrónicas se presentarán en orden alfabético según Apellido de los autores, así:

Un autor:

Rodríguez, A. (2006). *Verdad y sentimiento en Ser y Tiempo de Martin Heidegger*. Mérida-Venezuela. Universidad de Los Andes.

Dos autores:

Barriga,F.yHernández,G.(1998).*Estrategiasdocentesparaunaprendizaje significativo*. México-México. Mc Graw Hill.

Revistas:

Lucía Megías, José Manuel.2008. *Enredando con el teatro español de los siglos de oro en la web: de los materiales actuales a las plataformas de edición*. Revista de la Asociación Española de Semiótica. Nº 17, p.85-129.

Electrónicas:

Gutierrez Valencia, Ariel.2006. *E-reading, la nueva revolución de la lectura: del texto impreso al ciber-texto*. Revista Digital Universitaria 7 [en línea]. Disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num5.pdf> [Consulta 05/07/2008].

23. Si el autor posee varias obras en un mismo año, cifrarlas empezando por la letra “a”; ejemplo: (Villegas, 1977a), (Villegas, 1977b). En las referencias bibliográficas debe coincidir la sistematización de las citas.
24. Si desea consultar algún otro detalle o información de interés, se dispone de todos los Números Publicados de la Revista en el Repositorio Institucional de la Universidad de Los Andes (ULA), Venezuela, a través de la siguiente dirección: www.saber.ula.ve/cifranueva/

CRITERIOS DE ARBITRAJE:

Los artículos presentados ante el Comité Editorial de la Revista “*Cifra Nueva*” para su publicación, serán sometidos al arbitraje de acuerdo al siguiente procedimiento:

1. El Comité Editorial al recibir los artículos, comprobará que estos se adapten a las áreas temáticas de la revista.
2. Se hará la evaluación para determinar si cumple con las Normas para la edición de los trabajos.
3. Posteriormente se someten a la revisión de los árbitros externos (sistema doble ciego) quienes serán seleccionados de acuerdo a su especialidad, los cuales deben evaluar los trabajos atendiendo a los criterios de originalidad, pertenencia, y aportes científicos y académicos. Los evaluadores tendrán treinta días (30) hábiles para su veredicto.
4. Cada árbitro emitirá su juicio sobre la publicación o no del trabajo.
5. Dicho resultado se notificará por escrito al autor/autora (s) por parte de los editores de la revista.
6. En caso de ser aceptado se le comunicará fecha de aceptación y publicación.
7. En el caso de que los árbitros hayan considerado que el trabajo necesita correcciones, ya sea de contenido, o de forma, el autor/autora (s) tiene un máximo de quince (15) días hábiles para realizar y presentar de nuevo el artículo ante el Comité Editorial con las correcciones incorporadas.
8. En caso de rechazo, se le comunicará al autor/autora (s) tal decisión, la cual es inapelable.

Cifra Nueva **GUIDELINES FOR EDITING WORKS**

Based on the American Psychological Association. (2001). (5th Edition)

CRITERIA FOR AUTHORS:

1. The Journal receives works only in digital format throughout the year, by sending them to the following e-mail address: revistacifranueva@gmail.com
2. The orientation of works remains in line with issues related to language and thought, literature, linguistics, art, poetry and related areas. In this new stage, the Journal opens to reflections on culture and society, man and history, as well as on Trujillo's glance and all the values underlying to those who coexist in this Venezuelan region.
3. Studies, Essays and Articles to be submitted must be unpublished, in the care of not being in any else process of arbitration or publication.
4. The Journal is not responsible for the views and opinions expressed in the works, being full responsibility of the author.
5. Studies and Essays have up to a total length of twenty-five (25) pages and the Articles, up to fifteen (15) pages. Reviews and Notes up to ten (10) pages.
6. Papers should be formatted digitally:
 - 6.1. Word processor (2003 onwards).
 - 6.2. Paper Size: Letter.
 - 6.3. Margins: Left, Top, Right and Bottom (3 cm).
 - 6.4. Font type: Times New Roman.
 - 6.5. Font size 12 for headings and paragraphs, quotes outside a paragraph in 11.
 - 6.6. Spacing for text: 1.5.
 - 6.7. Spacing out text dating more than four (4) lines: Simple.
7. The title should be centered and all caps, bold, in both English and Spanish (see example).
8. Below the title -centered-, at two (2) spaces, Surname and Name of the author.
9. At one (1) space, centered, the institution to which the author belongs (see example).
10. At one and a half (1 ½) space, only the e-mail address (see example).
11. After the e-mail, at one (1) space, will be located the Summary in Spanish (up to 200 words), accompanied by an abstract in English and another language Summary of the preference and mastery of the Author (see example).
12. Following each summary, indicate up to five (5) key words (see example).

13. Example:

TITLE IN BOLD AND CENTERED
TITLE IN BOLD AND CENTERED IN ENGLISH

BRICEÑO-IRAGORRY, Mario

Universidad de Los Andes

cifranueva@ula.ve

RESUMEN

En español, hasta doscientas (200) palabras.

Palabras clave: hasta cinco (5).

ABSTRACT

In English.

Key words.

RESUMÉ

Dans la langue de son choix.

Mots-clé.

14. The works can have all possible splits contemplated by Author. In this case, only the titles and subtitles marked in **bold** and with Arabic numbers (if desired).
15. The headings should be placed after the titles and subtitles to left margin, followed by the name and surname of the Author at one space of the statement, as follows:

El territorio que actualmente denominamos Latinoamérica ha sido
escenario de diversos encuentros y desencuentros culturales.
Carlos Huamán
16. Words in languages other than Spanish, the terms of a possible metalanguage and words or statements wishing to be highlighted, will be placed in italics.
17. For clarifying the meaning of a word is used a single quotation mark. (Ex. Etymologically, *homo* means ‘man’).
18. To any quotation will be given the following treatment:
 - 18.1. If the quotation does not exceed three (3) lines, it goes in the paragraph and the reference to the author is made as follows: “En Heidegger, el tiempo originario, es decir, la temporalidad, es un fenómeno unitario que constituye la unidad del Ser-ahí” (Rodríguez, 2006, p.55). If the appointment spans multiple pages of the book, thus: (Rodríguez, 2006, p.p. 55-60).
 - 18.2. When paraphrase happens, it is placed as follows: (cfr. Rodríguez, 2006).
 - 18.3. When the author is mentioned, his first name and year must be written in parenthesis: By Rodríguez (2006) text continues...
 - 18.4. If the work cited has two (2) authors should appear the two (2) surnames in each reference.

18.5. When more than three (3) authors, cite all of them the first time the reference occurs in the text (Araujo, Artigas, Tineo, 2011), in further citations, write the first author plus the phrase “et. al.” (Araujo, et. al., 2011).

18.6. When cite two (2) or more works in the same reference, write the names and respective publication dates separated by a semicolon in a parenthesis (Villegas, 2002; Barreto, 2004; Baptista, 2009).

18.7. For quotations with more than four (4) lines, must appear outside of the paragraph indented three tabs at the standard left, no indent at the right margin, without quotation marks, single space, in block form, and reference to the author as follows:

Lo anterior no es el único testimonio a favor de la tesis de Heidegger. Se pueden mostrar textos con los cuales atestiguarla de distinta manera. Consideremos por ejemplo la ontología platónica, decisiva para el estudio de toda la metafísica occidental. En la parte final del diálogo <<Crátilo>>, Sócrates se plantea el problema de qué ocurriría si las ideas, si lo bello en sí se encontrara en un flujo continuo. En ese caso no se podría nombrar algo, porque cuando uno tratara de nombrarlo desaparecería. (Rodríguez, 2006, p.27).

19. The notes have to be made at the end of the page and used only to clarify, comment or detail some point that will not be developed in the body’s work.
20. Footnotes shall be marked in superscript without brackets, before the corresponding annotation. Example: “Hecha la aclaratoria anterior¹,...”.
21. If pictures, graphs, tables or pictures are included, they should be in the body’s work in TIFF format with a resolution between 200 and 300 dpi. Likewise, tables should be numbered and indicated its source. All images, graphics, tables or pictures must be in grayscale, because they have better definition and quality.
22. Bibliographic and electronic references must be presented alphabetically by surname of the authors, as follows:

One author:

Rodríguez, A. (2006). *Verdad y sentimiento en Ser y Tiempo de Martin Heidegger*. Mérida-Venezuela. Universidad de Los Andes.

Two authors:

Barriga, F. y Hernández, G. (1998). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*. México-México. Mc Graw Hill.

Magazines:

Lucía Megías, José Manuel. 2008. *Enredando con el teatro español de los siglos de oro en la web: de los materiales actuales a las plataformas de edición*. Revista de la Asociación Española de Semiótica. N° 17, p.85-129.

Electronic journals:

Gutierrez Valencia, Ariel.2006. *E-reading, la nueva revolución de la lectura: del texto impreso al ciber-texto*. Revista Digital Universitaria 7 [en línea]. Disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num5.pdf> [Consulta05/07/2008].

23. If the author has several works in the same year, encrypt them starting with the letter "a", e.g., (Villegas, 1977a), (Villegas, 1977b). The references indicated must match with the systematization of citations.
24. To consult any other detail or useful information, all the published issues of the Journal are available at the Institutional Repository from the University of Los Andes (ULA), Venezuela, through the following address: www.saber.ula.ve/cifranueva/.

CRITERIA FOR ARBITRATION:

Articles submitted to the Editorial Board of "*Cifra Nueva*" magazine for publication shall comply with the following procedure:

1. Once items are received by The Editorial Committee, it will be verified that they are adapted to the subject areas of the journal.
2. A determination will be made to evaluate compliance with the journal standards for publishing.
3. Then, papers on evaluation will undergo external review of the referees (double blind system) who will be selected according to their subject area. They will evaluate the work based on the criteria of originality, relevance, and scientific and academic contributions. Referees have thirty (30) business days to deliver a decision.
4. Each referee shall deliver its judgment on whether to publish the work.
5. This result shall be notified to the author / author (s) with a note written by the journal's editors.
6. In case of acceptance, it will be communicate to the author/authors the acceptance and publication date.
7. In the event referees have considered that the work needs further correction, either in content or form, the author / author (s) has a maximum of fifteen (15) business days to make them and resubmit the article to the Editorial Board with the corrections incorporated.
8. In case of refusal, this decision shall be communicated to the author / author (s), which is final.

Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales
del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas «Marío Briceño-Iragorry»
<http://www.saber.ula.ve/cifranueva/> E-mail: revistacifranueva@gmail.com

PLANILLA PARA ARBITRAJE DE ARTÍCULOS

I. Artículo

Título:

II. Criterios de Arbitraje

	Excelente	Bueno	Aceptable	Deficiente
Título				
Originalidad				
Resumen				
Palabras clave				
Redacción				
Metodología				
Aportes críticos				
Actualización bibliográfica				

II. Resultado de la evaluación:

Publicable	()
Publicable con modificaciones (Anexar sugerencias)	()
No publicable	()

III. Árbitro:

Nombres: _____ . Apellidos: _____ .

Institución: _____ . E-mail: _____ .

Fecha de Envío: _____ . Fecha de Evaluación: _____ .

Firma: _____

Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales
del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas «Mario Briceño-Iragorry»
<http://www.saber.ula.ve/cifranueva/> E-mail: revistacifranueva@gmail.com

CARTA DE CESIÓN DE DERECHOS DE AUTOR

Trujillo, _____ del _____.

Comité Editorial
Revista “*Cifra Nueva*”
Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas
”Mario Briceño-Iragorry”
Universidad de Los Andes-Trujillo, Venezuela
Presentes:

Asunto:
Cesión de Derecho de Autor

Por medio de la presente, les comunico que cedo a la Revista “*Cifra Nueva*” los derechos exclusivos para la edición del Artículo de mí autoría, titulado _____ para que sea publicado y difundido, por los medios físicos o electrónicos que consideren conveniente.

Agradeciendo su atención.

Firma del Autor

Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales
del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas «Mario Briceño-Iragorry»
<http://www.saber.ula.ve/cifranueva/> E-mail: revistacifranueva@gmail.com

CARTA DE ORIGINALIDAD

Trujillo, _____ del _____.

Comité Editorial
Revista “*Cifra Nueva*”
Centro de Investigaciones Literarias y Lingüística
“Mario Briceño-Iragorry”
Universidad de Los Andes-Trujillo, Venezuela.
Presentes:

Asunto:
Carta de Originalidad

Por medio de la presente, certifico y doy fe de que el Artículo titulado _____
_____ es de mi
completa autoría, y no ha sido presentado ni publicado en otras revistas científicas nacionales ni
internacionales, asumiendo su originalidad. De lo contrario, responderé por las consecuencias
jurídicas, penales y administrativas a que diera lugar.

Firma del Autor

REVISTAS RECIBIDAS EN CANJE

CANJE INTERNACIONAL.

Revista ARISTAS. Revista de Estudios e Investigaciones. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata. EUDEM. Mar del Plata. Díaz Alberdi 2695. Argentina.

Revista Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Universidad Nacional de Mar del Plata. Centro de Letras Hispanoamericanas. Editorial Martín República Argentina.

Cuadernos CILHA. Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo. República de Argentina.

Revista Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, aecid. Ciudad Universitaria. Madrid- España.

Estudios Filológicos. Universidad Austral de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Valdivia - Chile.

Revista de FILOLOGÍA. Servicio de Publicaciones. Universidad de La Laguna. Campus Central 38200 – La Laguna – Tenerife. Teléfonos: 922319198. España –Tenerife.

Revista Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. Universidad Nacional Autónoma de México. Biblioteca “Simón Bolívar”, Torres Dos de Humanidades 2º piso. CD. Universitaria. México, D.F.

Revista MAPOCHO. Edición de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Av. Libertador Bernardo O’Higgins 651. Teléfonos: (56-2) 3605407-3605335.

Revista SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica. Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Filología. Editorial UNED. Madrid.

CANJE NACIONAL.

Revista ACADEMIA. Revista del Núcleo “Rafael Rangel” de la Universidad de Los Andes-Trujillo-Venezuela.

Revista AGORA. Revista del Centro Regional de Investigación Humanística, Económica y Social (CRIHES). Trujillo. Universidad de Los Andes, NURR. Trujillo-Venezuela.

Boletín Universitario de Letras. Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias. Universidad Católica Andrés Bello. Urb. Montalbán, La Vega. Caracas.

Revista Contexto. Universidad de Los Andes. Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe. Grupo de Investigación en Literatura Latinoamericana y del Caribe. San Cristóbal. Estado Táchira.

Revista Dialógica. Revista Multidisciplinaria. UPEL- Maracay. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Vicerrectorado de Investigación y Postgrado. Instituto Pedagógico “Rafael Alberto Escobar Lara”. Subdirección de Investigación y Postgrado. Maracay-Venezuela.

Revista Entretemas Revista Venezolana de Investigación Educativa. El Mácaro. Universidad Experimental Libertador. Instituto Pedagógico Rural “El Mácaro”. Subdirección de Investigación y Postgrado. Coordinación General de Investigación.

Revista Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Departamento de Lengua y Literatura (Coordinación de Postgrado en Literatura. Universidad Simón Bolívar). Caracas.

Revista Investigación. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Caracas. El Paraíso- Caracas.

Revista Lecturas y Relecturas. Universidad de Los Andes. Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”. Primer Encuentro de Investigadores de Literatura Venezolana y Latinoamericana. Mérida- Venezuela.

Revista LETRAS. Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello”. UPEL- Instituto Pedagógico de Caracas. El Paraíso – Caracas.

Revista Lingua Americana. Revista de Lingüística. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas. Maracaibo. Universidad del Zulia. Facultad de Humanidades y Educación.

Revista de Literatura Hispanoamericana. Universidad del Zulia. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas. Facultad de Humanidades y Educación. Maracaibo.

Revista Núcleo. Escuela de Idiomas Modernos. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Los Chaguaramos. Caracas.

Revista Orientación y Consulta. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Vicerrectorado de Investigación y Postgrado-Instituto Pedagógico “Rafael Alberto Escobar Lara”. Subdirección de Investigación y Postgrado. Maracay. Estado Aragua.

Revista Paradigma. Revista Semestral. Universidad Pedagógica Experimental. Libertador. Centro de Investigaciones Educativas Paradigma (CIEP). Instituto Pedagógico de Maracay. Maracay. Estado Aragua.

Revista Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios. Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”. Maestría en Literatura Iberoamericana. Universidad de Los Andes-Mérida.

Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales
del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas «Mario Briceño-Iragorry»
<http://www.saber.ula.ve/cifranueva/> revistacifranueva@gmail.com

SOLICITUD DE CANJE O SUSCRIPCIÓN

El Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas “Mario Briceño-Iragorry” establece convenios para el intercambio formal de publicaciones científicas y académicas con otras instituciones interesadas. También se puede obtener nuestra revista a través de suscripción.

Canje: Suscripción:

Nombre: _____.

Dirección: _____.

Ciudad: _____.

País: _____.

Teléfono: _____.

E-Mail: _____.

Institución: _____.

Procedimiento para Canje:

- Una vez recibida la planilla, será sometida a consideración por el Comité Editorial de la revista.
- La decisión tomada le será comunicada a la institución solicitante vía correo electrónico.
- Una vez aceptado, se iniciara el envío de las publicaciones según los periodos de publicación de la misma.

Procedimiento para Suscripción:

- El costo anual (2 números) de la revista será: Profesionales: Bs. 20,00 / Estudiantes: Bs. 10,00 / Exterior: USD. 10. Las modalidades de pago será acordado entre las dos partes.

Dirección de Contacto: Revista Cifra Nueva. Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas “Mario Briceño-Iragorry”. Universidad de Los Andes, Casa de Carmona. Avenida Isaías Medina Angarita, sector Carmona, 4º piso. Trujillo Estado Trujillo, Venezuela. Correo electrónico: cill@ula.ve / cifranueva@ula.ve; Telefax: 0272-2366182.



CDCHTA



El Consejo de Desarrollo, Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes es el organismo encargado de promover, financiar y difundir la actividad investigativa en los campos científicos, humanísticos, sociales, tecnológicos y de las artes.

Objetivos Generales:

El CDCHTA, de la Universidad de Los Andes, desarrolla políticas centradas en tres grandes objetivos:

- Apoyar al investigador y su generación de relevo.
- Vincular la investigación con las necesidades del país.
- Fomentar la investigación en todas las unidades académicas de la ULA, relacionadas con la docencia y con la investigación.

Objetivos Específicos:

- Proponer políticas de investigación y desarrollo científico, humanístico, tecnológico y de las Artes para la Universidad.
- Presentarlas al Consejo Universitario para su consideración y aprobación.
- Auspiciar y organizar eventos para la promoción y la evaluación de la investigación.
- Proponer la creación de premios, menciones y certificaciones que sirvan de estímulo para el desarrollo de los investigadores.
- Estimular la producción científica.

Funciones:

- Proponer, evaluar e informar a las Comisiones sobre los diferentes programas o solicitudes.
- Difundir las políticas de investigación.
- Elaborar el plan de desarrollo.

Estructura:

- Directorio: Vicerrector Académico, Coordinador del CDCHTA.
- Comisión Humanística y Científica.
- Comisiones Asesoras: Publicaciones, Talleres y Mantenimiento, Seminarios en el Exterior, Comité de Bioética.
- Nueve subcomisiones técnicas asesoras.

Programas:

- Proyectos.
- Seminarios.
- Publicaciones.
- Talleres y Mantenimiento.
- Apoyo a Unidades de Trabajo.
- Equipamiento Conjunto.
- Promoción y Difusión.
- Apoyo Directo a Grupos (ADG).
- Programa Estímulo al Investigador (PEI).
- PPI-Emeritus.
- Premio Estímulo Talleres y Mantenimiento.
- Proyectos Institucionales Cooperativos.
- Aparte Red Satelital.
- Gerencia.

www2.ula.ve/cdcht
E-mail: cdcht@ula.ve
Teléfonos: 0274-2402785/2402686

Alejandro Gutiérrez S.
Coordinador General



UNIVERSIDAD DE LOS ANDES VENEZUELA

Núcleo Universitario "Rafael Rangel"

Universidad de Los Andes. Núcleo "Rafael Rangel"
Trujillo Edo. Trujillo - Venezuela