

## La lectura literaria culta

Juan Guido Burgos S.\*

### Introducción

La lectura literaria culta puede constituirse, en el presente, en el punto crucial de variadas tendencias y posturas didácticas en torno de su metodología, esencia y finalidad. En este trabajo pretendemos caracterizar el modo de ser de la lectura que mejor se ajuste a las finalidades formativas que se le atribuyen y reconocen. Cabe preguntarse si los programas que buscan una concordancia entre la temática de las obras –de aventuras, de amor, de ciencia ficción– y los intereses de los adolescentes, a la que denominaremos provisoriamente **lectura identificatoria**, cumple con la tarea de formar lectores cultos. O, si la lectura que busca reconocer estructuras, determinar relaciones, aplicando léxico especializado, a la que llamaremos **lectura especializada**, llevará a los alumnos a adquirir la auténtica modalidad de lectores cultos.

La lectura identificatoria se funda en la pedagogía del interés. Sin embargo, sabemos que éste es altamente dependiente del contexto histórico-cultural en que el individuo vive, de modo que si la literatura se encuentra involucrada en la empresa educativa lo hace por determinaciones externas al individuo, por urgencias valorativas que no le pertenecen inicialmente pero que puede compartir o llegar a rechazar. Nadie puede asegurar que el adolescente de la Cordillera, de la Costa, se interese por leer a Unamuno, Neruda o Blest Gana si no es por el marco temático formativo del programa escolar. En general, esta postura se atribuye un valor trascendente y moralizador.

La educación debería superar el trascendentalismo en literatura como ya lo ha hecho con el logicismo en la gramática o el geocentrismo en las ciencias de la naturaleza. La vocación utilitaria –de alta justificación moral– no deja contemplar la obra con perspectiva estética. Desde esta posición quedan fuera obras de gran calidad literaria que sólo pueden ser mencionadas pero no tratadas.

La lectura culta se nos aparece como desinteresada, ajena a todo programa de mesianismo político, retórico o filosófico; como reconocedora del carácter lúdico de la poesía y, por sobre todo, atenta a la transformación cualitativa del lenguaje en texto estético, de tal manera que es contemplación originaria de una situación autónoma en que la ficción se constituye en esencia y apariencia.

Probablemente la lectura especializada, con su prurito analítico, aleja y deforma de igual manera como la lectura identificatoria. Atraviesa la literatura para llegar a los contenidos sin reparar en las formas y artificios que la producen.

---

\* Juan Guido Burgos S. se desempeña como profesor de Literatura en el Windsor School, de Valdivia, Chile.

Como la educación media no persigue estudiosos en literatura será nuestro propósito describir desde el punto de vista de la fenomenología el perfil del lector culto, "sus usos y costumbres" y discurrir acerca de su positiva "aclimatación" en las aulas de nuestros liceos.

## **El método**

El presente ensayo se funda en la concepción fenomenológica de Husserl sobre la intención comunicativa. El examen de dicha postura se realiza a través de los postulados de Martínez Bonati expuestos en **La estructura de la obra literaria**.

Delinearemos, primero, la fenomenología de la situación comunicativa concreta y su paralelo con la situación comunicativa imaginaria.

Posteriormente, examinaremos la naturaleza de la lectura literaria culta, según este autor y descubriremos sus puntos de contacto con la teoría estructuralista de T. Todorov acerca de la lectura como construcción.

## **Fenomenología de la situación comunicativa concreta**

En la situación comunicativa concreta, en la frase, percibimos al hablante como tal, dado que la comunicación real no se reduce a una selección de los rasgos significativos referenciales sino que, también, recogemos los síntomas de él como emisor, en el momento sensible del diálogo, que es su indispensable situación y condición. Pero, en el diálogo, además nos aprehendemos a nosotros mismos como destinatarios –percibimos el gesto apelativo– y sabemos que la comunicación se cumplirá en tanto aceptamos la situación que involucra: actuar sobre nosotros mismos poniéndonos en la situación y condición de comunicar.

Siguiendo a Husserl en **Las investigaciones lógicas**, la intención comunicativa es **expresión** sensible de algo; es **significación**, o sea un despliegue de la dimensión semántica del signo hacia el objeto: es manifestación de interioridad con respecto al cual el signo es indicio y, finalmente, es objeto indicado, para el cual el signo es el **nombre**. "Como algo situado entre la significación y el objeto mentado, se distingue además en la visión husserliana el 'sentido impletivo' o 'cumplimiento significativo' (según traducen García Morente y Gaos) entendiéndose por esto el contenido de la percepción o imaginación del objeto nombrado, en cuanto que este contenido no es sencillamente el objeto, sino la proyección de éste en la forma categorial en que la significación lo mienta" (Martínez Bonati, 1960, pp. 147).

La frase sensible, como sonido e idea, actúa en conjunto en la situación comunicativa concreta, como medio fundador de la situación. De modo que no es posible comunicación sin situación. El cumplimiento del significado por medio de la significación, es el resultado de un ajuste siempre humano, siempre histórico y puntual entre el objeto y su proyección. El acto impletivo "es una imagen de estructura simétrica con la significación" (Martínez Bonati, 1960, pp. 149). La significación produce y prefigura el

contenido, puesto que vemos, en cierto sentido, sólo lo que intentamos ver. Lo vemos efectivamente si el objeto es visible bajo esa óptica. Según Husserl, hay sentido impletivo, hay satisfacción, cuando nuestro juicio es verdadero. Esta afirmación tendrá, como veremos, gran importancia para configurar el particular sentido de verdad del discurso imaginario.

En conclusión, la situación comunicativa concreta se genera con frases auténticas reales que tienen sentido práctico de relación empírica entre hablantes, para fines inmediatos y que poseen un ámbito de cumplimiento externo.

### **La situación comunicativa literaria**

Por el contrario, en la comunicación literaria, se configuran situaciones con pseudofrases, que tienen un sentido imaginario, que establecen relaciones con interlocutores imaginarios, con fines prácticos diferidos y que no tienen un ámbito de cumplimiento externo sino que, generan y componen su propia situación. Martínez Bonati explica que “la virtud de la pseudofrases es hacer presente una frase auténtica de otra circunstancia comunicativa (real o imaginaria).

Comprender la frase representada (es decir, hacerse cargo de sus dimensiones semánticas) equivale a imaginar su situación”. Lo asombroso, frente a esto, es la aparición de pseudofrases sin contexto ni situación concretos, sino de contextos aludidos. Tal es el fenómeno literario. Aceptar como lenguaje tales frases, atribuirles en general sentido, es la convención general de la literatura como experiencia humana. Comprender es, “pues, imaginar la situación sin determinaciones auxiliares, es decir, desplegar la situación inmanente a la frase, proyectar la situación desde su medio, el productor desde su producto, el objeto desde su descripción” (Ibid.).

Estas pseudofrases imaginarias son creídas y dotadas de validez por el lector sobre la base de una convención culta, que confiere sentido impletivo a la significación. La validez adjudicada elimina toda reflexión sobre las frases mismas –nadie pone en duda la afirmación de que a Don Quijote lo encerraron en una jaula– y se vuelve la mirada entonces sobre el mundo que narran y describen las pseudofrases y vemos que este lenguaje es como transparente, es directo, no se interpone entre nosotros y las cosas mentadas. “Dicho más exactamente: el estrato mimético no lo vemos como estrato lingüístico. Sólo lo vemos como mundo; desaparece como lenguaje. Su representación del mundo es una imitación de éste, que lo lleva a confundirse, a identificarse con él. El discurso mimético se mimetiza como mundo. *Se enajena en su objeto*” (Martínez Bonati, 1960, pp. 57).

Sin embargo, Martínez Bonati indica que no sólo existen pseudofrases miméticas singulares –que son las que se enajenan– sino que existen también frases miméticas no singulares que no se enajenan: son las generalizaciones, las opiniones que respecto de la narración emite el narrador. Este tipo de frases no son aceptadas de inmediato por el lector. Por ejemplo:

“Y siguieron los dos, Augusto y Eugenia, en direcciones contrarias, cortando con sus almas la enmarañada telaraña espiritual de la calle. *Porque la calle forma un tejido en que se entrecruzan miradas de deseo, de envidia, de desdén, de compasión, de amor, de odio, viejas palabras cuyo espíritu quedó cristalizado, pensamientos, anhelos, toda una tela misteriosa que envuelve las almas de los que pasan*” (Unamuno, **Niebla**, Cap. II.)

Nadie pone en entredicho, como lector sensato, la trayectoria de los personajes. Pero, sí la opinión de la calle. La primera es frase enajenada, la segunda y subrayada, no.

### **La lectura como modelo de contemplación estética**

Contemplación es, originariamente, visión, es decir, teoría. Los latinos desarrollaron la idea de “*Cum- templum*”, de estar en comunidad en el templo y tener la visión de algo que está en su ámbito. Desde los griegos, la palabra contemplación ha tenido dos acepciones: **teoría**, examen científico de las cosas y **visión religiosa** de la estatua divina o de una fiesta de culto. Para Platón la contemplación no se limita al escrutinio intelectual de las esencias, sino como un contacto directo con lo verdaderamente real (las Formas eternas). Este contacto es inefable, dado que no hay palabra humana capaz de expresar la divinidad. Esta, quizás, sea la explicación del cultivo de la alegoría en San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. En éstos, se conserva, en la idea de la existencia contemplativa, un sentido que no excluye forzosamente la acción, sino que la incluye como uno de sus pasos necesarios. Para los místicos españoles la contemplación no es inactividad sino ejercicio –San Ignacio de Loyola–. Diríamos que es la forma más elevada de acción.

Cabe preguntarse si lo que llamamos contemplación estética coincide con alguna de las acepciones esbozadas anteriormente. La contemplación de la obra, si examinamos atentamente, no nos remite al conocimiento científico del mundo –de hecho se trata de una mimesis enajenada– ni tampoco conduce a una unidad con Dios.

Esta contemplación no acaba fuera de sí, no traspasa la frontera de su propia imaginación, detrás de ella no hay nada. Es intrascendente. Es absoluta superchería de la forma, detrás de ella no hay nada que tenga existencia real, es artificio. Las cosas reales están hechas de materia y energía, en cambio, la obra de arte está hecha de estilo.

De modo que el contemplador debe abandonar su vida activa cotidiana y asumir otra cotidianidad, sumergirse en otro género de relaciones y llegar a participar de este juego especulativo –utilizamos la palabra en el estricto sentido de “espejo”–, y llegar a percatarse de que si es un “lector ideal”, su imagen representada coincidirá con el sentido adjudicado por el narrador, en la misma equivalencia simétrica de imagen y objeto frente a un espejo. Esto, sin duda, idealmente porque los lectores somos históricos y nuestras significaciones obtenidas están desplazadas de las significaciones emitidas. Como quiera que fuese, necesitamos estar rodeados de la obra. Para contemplar necesitamos desalojar lo circundante y entrar “en el templo” de la obra. Es decir, necesitamos cubrir lo real con el manto de lo imaginario.

Como la obra no remite más que a sí misma es hermética y el arte no es trascendental. Esta característica es la "que irrita a todas las cabezas confusas y a todas las almas turbias" (Ortega, **Ideas sobre la novela**, pág. 181). La contemplación estética no va hacia afuera sino hacia la esencia de la intención comunicativa, como dice Husserl y especularmente, en una especie de retroversión, hacia nuestra propia conciencia como dadora de sentido. He aquí el sentido impletivo; he aquí el *quid* de la lectura culta. Cuando leo no sólo aprehendo el discurso sino que me aprehendo a mí mismo. Es una mutua personalización, en que omitiendo lo afectivo empático de la comunicación real, interiorizamos un mensaje determinado por claves gramaticales y retóricas.

### **El esquema de la convención culta**

Martínez Bonati afirma que la lectura literaria descansa en una convención: la del mutuo préstamo contemplativo entre narrador y destinatario. "La comprensión de la narración en general nos exige una determinada entrega a las palabras del narrador, darles una forma sutil de crédito básico para que la narración camine, fluya ante nosotros, se realice como imagen de mundo. Para la comprensión básica de toda narración hay que tomar la frase mimética del narrador como verdadera y, las de los personajes, justamente no. Si hay contradicción, el personaje es comprendido inmediatamente como falso" (Martínez Bonati, 1960, pág. 53).

"La espontánea atribución de validez al discurso mimético del narrador y la correspondiente jerarquía de prioridad lógica son una convención constitutiva de la narración como objeto, una forma o principio trascendental de la comprensión o experiencia de narraciones..." "...y es la frase tenida por verdadera la que hace posible el mundo". Este juego culto (de muy seria trascendencia) de proyectar mundo en imágenes narrativas, necesita como exigencia de una cuasimecánica de la ilusión, dar crédito irrestringido al narrador. Si no se observa esta regla del juego, no hay objeto. "Por cierto que esto se finge como conciencia más o menos clara de tal artificio de la fantasía, con distancia irónica, con irónica credulidad" (Ibid. pág. 56).

La contemplación literaria es conocimiento de una situación comunicativa sin participación en ella. Esto hace que nuestra lectura obtenga un carácter testimonial, apegado al mundo pero que no se involucra en él. Es la necesaria distancia estética, que actúa como mediadora y que, como tal, funciona en los *illo tempora* infantiles: "en un lugar muy lejano, hace ya mucho tiempo... etc." o, "en un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme". Son manipulaciones del narrador, para conducir al lector al mundo imaginario que se quiere fundar con la palabra.

El autor para crear, como el lector para contemplar con plenitud, pueden proyectarse empáticamente, "introsentirse" en personajes y discursos, vivir la vida de esos seres imaginarios.

Esto es, para la plena contemplación estética del lector, necesario. Así, surge la **expresión** del discurso imaginario como vivencia del lector, de lo

dicho como dicho por él. Pero se trata de préstamos contemplativos, no de identidad de autor o lector con el hablante imaginario. La existencia del oyente ficticio es necesaria, pero tenue, según Martínez Bonati, dada la naturaleza del discurso narrativo. Sólo se piden actitudes muy inconcretas requeridas en el oyente: atención contemplativa, disposición teórica a conocer lo comunicado y deferencia hacia el hablante. En este aspecto veremos que las “actitudes inconcretas” se configuran con precisión con el aporte de Todorov acerca de los “filtros narrativos”.

Toda narración, oral y escrita, supone un narrador y un narratario. Este no debe confundirse con el lector. Uno es real y el otro, ficticio. Según Prince (1973), el narratario –ese alguien quien un narrador se dirige– es una creación homóloga al narrador, en cuanto término necesario de la relación de comunicación ficticia. Sin embargo, advierte Prince, que no debe confundirse al narratario con el **lector virtual** en la medida en que todo autor se abre a un público que el autor dota de cualidades, capacidades y gustos, según sea su concepto de los hombres y de las normas que debe respetar.

Este lector virtual es, a menudo, diferente del lector real; “los escritores tienen frecuentemente un público que no se merecen” (Prince, Intr. 1973, pág. 4).

Tampoco debe confundirse al narratario con el lector ideal. Para un escritor, el lector ideal sería, sin duda, el que comprendiera perfectamente y aprobara enteramente la más mínima de sus palabras, las más sutil de sus intenciones.

El narratario es un término de comunicación que, prefigurado, descansa en la obra y es resucitado por el lector. En este sentido el narratario viene a ser un mediador entre narrador y lector. Según Prince, esta figura está dotada de rasgos positivos: conoce la lengua del que narra y entiende perfectamente las dimensiones denotativas del mensaje, aunque no las connotativas; tiene cierta capacidad de razonamiento en la medida que es capaz de elegir los supuestos y las consecuencias; conoce la gramática del relato o las reglas que rigen la elaboración de toda historia como lo son las relaciones de causalidad insertas en un eje temporal; y, posee una memoria a toda prueba. Debemos agregar, por nuestra parte, que el narratario además posee cierto condicionamiento para lo imaginario, que ha venido gestando desde su infancia a través de los juegos, gesticulaciones, relatos y fabulaciones, por lo que la lectura culta es, primordialmente, un juego.

Prince comprueba la existencia del narratario cuando menciona una serie de **señales** que tienden a establecer una relación comunicativa “personalizada”. También admite que existen narraciones que no contienen ninguna referencia al narratario y que él denomina “de grado cero”.

Las señales tienen rasgos gramaticales explícitos, tales (los ejemplos son nuestros) como:

1. Los pasajes en que se invoca directamente el narratario: “lector”, “amigo”, “desocupado lector” (cf. Cervantes).

2. Pronombres de segunda persona: como en **La Caída** de Camus o **El Delincuente** de Manuel Rojas.
3. Preguntas retóricas o directas, como el caso del tópico del *ubi sunt* en la literatura clásica.
4. Negaciones del sentido común: "Estaba vestido como un camarero, pero su traje era limpio..." Lagerkvist, **Historias Tristes**.
5. Alusiones extratextuales o de otro contexto que el autor estima que el narratario debe conocer. Ejemplo: el escrutinio de los libros en el Quijote y las opiniones acerca de **La Araucana** y el **Amadis de Gaula**. También las alusiones a París o Buenos Aires que aparecen en **Rayuela**.
6. Las comparaciones y metáforas lexicalizadas en que, el segundo término es conocido por el narratario: "En cuanto a mí. Bien, juzgue usted mismo... parezco más bien un jugador de rugby ¿no?" (**La caída** de Camus).
7. Sobrejustificaciones y metalenguaje. Prince dice: "Todo narrador explica el mundo de sus personajes, el motivo de sus actos, justifica sus pensamientos". Ejemplo: "Yo cumplo con lo escrito –replicó Barthelé muy secamente. Y creyéndose obligado a invocar una inadmisible jurisprudencia–. Vivimos un mundo descabellado" (cf. Carpentier, **El Siglo de las Luces**).

Debemos admitir que estos pasajes son los de mayor potencia apelativa. Ya sea que se trate de dichos personajes o del narrador básico, constituyen "intrusiones" del narrador en la conciencia del narratario. Corresponde a éste procesar y calibrar (y, a nuestros alumnos, en cuanto lectores cultos) con cierta reserva, estas afirmaciones que van conformando la moraleja, el mensaje y, a veces, el burdo panfleto de una obra. Es obvio que la predominancia de estas frases trascendentes le restan valor estético a un relato.

Sin embargo, al margen de las señales gramaticales, de suyo objetivas, existen señales que yo denominaría "retóricas" y que tienen que ver con la complejidad de la organización literaria que es producto del oficio del narrador. Este juego formal, este acto de puro artificio, suponen a un narratario que se acomode al juego. Estas señales siempre inasibles se van conformando a través de la lectura de un modo indirecto: son los valores indiciales de los personajes de las acciones y del ambiente, a través de los valores connotados del habla del narrador. Estas señales retóricas las irá procesando el narratario con el auxilio de sus estructuras de memoria y sus funciones de progresividad (cf. J.G. Burgos Sotomayor, 1980).

Según Todorov, la lectura contribuye a la construcción del universo imaginario a través de tres **filtros narrativos**:

1. **El Modo**: que en las buenas obras es el estilo directo, "que es la única manera de eliminar la diferencia entre el discurso narrativo y el universo que él evoca". Remite a una construcción directa, inmediata, global.
2. **El plano temporal**: "El tiempo del universo imaginario está ordenado cronológicamente. Pero las frases no obedecen a este orden. El lector procede a reordenarlos. Asimismo, reordena ciertas frases que evocan acontecimientos

distintos pero comparables entre sí". Esto es particularmente necesario en **La muerte de Artemio Cruz** o en **La Casa Verde**.

3. **La visión**: Es determinante para el trabajo de construcción. Es importante la visión valorizante que se tenga de los acontecimientos.

El empleo de este filtro es, según creemos de uso exclusivo del lector culto y es aquí donde se afianza uno de los indicios de la respuesta a la pregunta de la obra como personalización. No obstante, intuimos que, así como la forma del objeto prefigura la modalidad con que la mano va a él, las señales retóricas preestablecen y predicen su propia interpretación. Esa es la finalidad que Calderón le atribuyó a sus **Autos Sacramentales**, que se representaban para las Fiestas de Corpus.

En definitiva, la visión es un punto de unión. Un delicado punto de concordancia o de disyunción entre narrador y narratario. Naturalmente, el fin inmediato de la obra, previsto por el propio autor, se desvanece con el tiempo, con el paso de los años, deriva y acrece con el devenir de los siglos.

El proceso de construcción, según Todorov sigue el trayecto de:

1. Relato del autor.
2. Universo imaginario evocado por el autor.
3. Universo imaginario construido por el lector.
4. Relato del lector.

En el paso del estado 2 al 3, hay diferencias notables, que conducen a infinitas construcciones posibles, según sean los lectores individuales.

Esta dualidad se produce porque el texto evoca los acontecimientos de dos maneras: por simbolización y por significación. En la simbolización los hechos son interpretados, en la significación los hechos son comprendidos. Estas dos funciones se realizan de acuerdo a las transformaciones operadas en el trayecto de 2 a 3 y que conducen a una psicología proyectiva. ¿Por qué algunos acontecimientos se recuerdan más que otros? ¿Cuáles son los motivos de que algunos personajes adquieran relieve y otros no? La simbolización y la significación se fundan en un determinismo de los hechos, en una relación de causalidad. Estas transformaciones no se hacen arbitrariamente, sino que se regulan:

- a) **Por el mismo texto**: Horacio y la Maga son descuidados y esto será siempre comprobado en la serie que constituye la novela; o
- b) **Por el contexto cultural**, que se refiere a la imagen social compartida o negada, a los lugares comunes de la sociedad, a los verosímiles colectivos aceptados como honorables: los valores del abogado mendocino, primo de Horacio (cf. **Rayuela**).

Pero sugerimos que no sólo existe en la construcción de caracteres, la lectura sicologizante (producto del determinismo psicológico como lo ve Todorov) sino otras, como la lectura etimológica: el relieve evolutivo de Sofía



–del **Siglo de las Luces**–, sea como fuere, queda claro que el proceso de construcción es dependiente del discurso del narrador.

## Conclusiones

1. La lectura literaria culta comporta un modelo de aproximación que se juzga adecuado: el de la contemplación estética.
2. El lector culto asume la distancia apropiada entre lector y obra sobre la base de la convención de lo imaginario como regla básica que funda la relación de significación estética.
3. La lectura culta no excluye en alguna de sus etapas a la lectura identificatoria ni a la especializada, en tanto éstas posibiliten un tránsito productivo hacia una educación literaria desinteresada y contemplativa.
4. Como la lectura literaria prescinde de un emisor real, el proyecto culto aparece limitado por la corporeidad imaginaria del narrador, por la capacidad configurativa del lector y por **el modelo de lectura** que se adopte. Si éste es identificatorio, cae en el sicologismo y, si es especializado, cae en la deformación abstraccionista.
5. La lectura como construcción y transformación, en su etapa culta, se define como una “reimaginación” idiosincrática de los contenidos comunicados en que los mecanismos de condensación y desplazamiento originan una lectura privada, intransferible e histórica.

## Referencias bibliográficas

- Camus, Albert: **La caída** (3a ed). Madrid: Editorial Aguilar, Biblioteca Premios Nobel, 1965.
- Carpentier, Alejo: **El siglo de las luces**. Barcelona: Edit. Seix Barral Hnos. Biblioteca Formentor, 1965.
- Cervantes, Miguel de: **El Ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha** (21a ed). Madrid: Edit. Espasa-Calpe S.A., 1960.
- Lagerkvist, Par: **El verdugo**. Buenos Aires: Emecé Editores S.A., 1962.
- Martínez Bonati, Félix: **La estructura de la obra literaria**. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, Imprenta Universitaria, 1960.
- Ortega y Gasset, J.: **Ideas sobre la novela** (7a ed. en castellano). Madrid: Revista de Occidente, 1963.
- Oyarzún, Fernando: “Aspectos psicológicos del proceso educacional, la relación Educador-Educando”, **Revista Estudios Pedagógicos**, N° 1, Valdivia: Universidad Austral de Chile, 1976, págs. 67-72.
- Prince, Gerald: “Introducción al estudio del narratario”, El lenguaje y la experiencia humana, **Poétique**, N° 14, Paris: Editions du Seuil, 1973.
- Rojas, Manuel: “El Delincuente”, **Obras Completas** (5a ed). Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag, 1961.
- Schwartzmann, Félix: **Teoría de la expresión**. Barcelona: Edit. Seix Barral, 1966.
- Todorov, T.: “La lectura como construcción”, **Poétique**, N° 24, Paris: Editions du Seuil, 1975.
- Unamuno, Miguel de: **Niebla**. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- Burgos Sotomayor, J.G.: “Estructuras de memoria y funciones de progresividad en la lectura literaria”, **Lectura y Vida Revista Latinoamericana de Lectura**, Año 1, N° 4, 1980, págs. 4-10.