

**LITERATURA AUTORREFLEXIVA O LA LECTURA Y LA ESCRITURA COMO  
ARGUMENTO CENTRAL EN LA NARRATIVA DE JUAN CARLOS ONETTI:  
*PARA UNA TUMBA SIN NOMBRE***

Oscar Alberto Morales  
Prof. de la Facultad de Odontología  
Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela  
E-mail: [moralito\\_ve@yahoo.com](mailto:moralito_ve@yahoo.com)  
[oscarula@ula.ve](mailto:oscarula@ula.ve)

RESUMEN

En este ensayo se discute, a partir de la lectura de “Para una tumba sin nombre”, texto narrativo de Juan Carlos Onetti, algunos elementos metaliterarios, o autorreflexivos, presentes en esta obra. Entre estos elementos se encuentran, por un lado, el acto de creación literaria, representada en parte por la escritura, y, en segundo lugar, la apreciación de la literatura, las múltiples posibilidades de colaboración que este texto le puede ofrecer al lector en el proceso de construcción de la historia: la lectura. Se concluye que *Para una tumba sin nombre* representa una metáfora de la creación literaria, ya que su argumento principal es el acto creador, desde ambas perspectivas.

**Palabras clave:** Literatura autorreflexiva, lectura, escritura, *Para una tumba sin nombre*, narrativa de Juan Carlos Onetti.

**Autoreflexive literature or reading and writing as the main plot in the Juan Carlos Onetti’s narrative: *Para una tumba sin nombre***

ABSTRACT

From a reading of *Para una tumba sin nombre*, a narrative text of Juan Carlos Onetti, in this essay, some metalinguistic, autoreflexive elements presented in this story are discussed. Among these elements, it can be found, on the one hand, the act of literature creation and, on the other hand, reading literature, the multiple possibilities of collaboration that this text can offer to the reader in the process of construction of the story: Reading. It is concluded that “Para una tumba sin nombre” represents a metaphor of creation, because its main plot is the act of creating, both writing and reading.

**Key words:** Autoreflexive literature, reading, writing, *Para una tumba sin nombre*, Juan Carlos Onetti’s narrative.

“Para una tumba sin nombre constituye una vasta metáfora de la creación literaria; su tema esencial es el acto creador”.

**Ludmer (1973)**

### **Introducción**

Sin negar la concepción literaria de Juan Carlos Onetti, quien sostiene que la literatura es un arte, cosa sagrada en consecuencia: jamás un medio sino un fin (Onetti, 1978a), la intención central de este trabajo es analizar y discutir la presencia de elementos autorreflexivos, metaliterarios, en *Para una tumba sin nombre*, sexta novela de Juan Carlos Onetti, escrita originalmente en 1959. Se persigue analizar y comentar, desde la perspectiva psicolingüística, los elementos autorreflexivos o metaliterarios más recurrentes la presencia de la apreciación y la producción de la literatura en el argumento de esta obra narrativa. Este ensayo se basó exclusivamente en el análisis de la edición de 1978 de *Para una tumba sin nombre* (Onetti, 1978b); en consecuencia, todos los ejemplos y las citas son de esta edición.

El ensayo se estructuró de la siguiente manera: inicialmente, se presenta una breve reseña biográfica del autor; seguidamente, se definen la metaliteratura o literatura autorreflexiva, la lectura y la escritura, desde la perspectiva semiótica y psicolingüística; finalmente, se analizan los elementos característicos de la producción y recepción literaria presentes en la obra.

### **Breve reseña biográfica de Juan Carlos Onetti**

Juan Carlos Onetti, escritor uruguayo, nacido en Montevideo el 1 de enero de 1908, se ha convertido, gracias a su profunda y extensa obra, en una referencia imprescindible en la literatura latinoamericana contemporánea, considerado el escritor uruguayo más

distinguido. Aunque nunca culminó su educación secundaria, tuvo una gran trayectoria como escritor: desde periodista y editor en Montevideo y Buenos Aires, Director de bibliotecas en Montevideo, hasta escritor universal de narrativa (cuento y novela). Recibió grandes y prestigiosos premios en Europa y América, entre los cuales cabe mencionar: Premio Nacional de Literatura de Uruguay (1963), Premio Casas de las Américas (1965) Premio Cervantes de España (1980). Su obra, influenciada por la literatura de Faulkner, refleja el drama que el individuo enfrenta en la ciudad moderna, sus conflictos e inquietudes. Su amplia trayectoria literaria, siempre comprometida con la causa política, incluye más de 20 obras, entre las cuales se encuentran: *El Pozo* (1939); *Una tumba sin nombre* (Título original en 1959; posteriormente adquiere el título actual *Para una tumba sin nombre*); *Los Adioses* (1953); *Juntacadáveres* (1963); *Dejemos hablar al viento* (1979); *Cuentos secretos* (1986); *Cuando ya no importe* (1993). Finalmente, luego de tan fecunda existencia, muere en Madrid en 1994.

### **Literatura autorreflexiva, lectura y escritura**

#### **Literatura autorreflexiva**

Para los fines de este ensayo, la literatura autorreflexiva, literatura metaliteraria, metaliteratura o metaficción, es la literatura que se vuelve hacia sí misma y, a través de diversos recursos, se caracteriza como obra de ficción y describe su proceso de creación; incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y narrativa (Dotras, 1994). Es la producción literaria, oral o escrita, cuyo argumento central sea la creación literaria misma, la lectura o recepción de la literatura, la escritura, composición, la revisión, o la edición del texto literario. Se trata de una concepción novedosa y única de la

escritura como posibilidad de ser crítica-lectura-escritura. El narrador es a la vez un teórico-crítico-creador.

Según Dotras (1994), la metaliteratura tiene cuatro características principales: antirrealismo, autoconciencia, autorreferencialidad y el papel especial que le da al lector. Las tres primeras tienen que ver con el acto de escribir, pues, además de referirse al qué contar, se involucra con el cómo contarlo; la última, por su parte, se refiere al lector y a su relación con el acto creador.

Bustillo (1998) se refiere a la metaliteratura como metaficción; la define como:

...un proceso que se explicita a sí mismo— (como) la representación de los discursos sobre la realidad dentro de una auto-conciencia del lenguaje como estructurador de nuestras percepciones, auto-conciencia que parecería ser la marca determinante de imaginarios post-freudianos que permiten, en el discurso post-moderno, asimilar y afirmar la autorreflexividad como fenómeno de época, aunque ya estuviesen presentes en las reflexiones de Platón sobre las conflictivas relaciones de mimesis y diégesis (p.13).

## **Lectura**

Desde la perspectiva semiótica, Sarland (2003: p. 11) sostiene que la lectura

...no es un avance paso a paso mediante el dominio progresivo de habilidades mecánicas, sino más bien un proceso de adquisición de experiencias sobre el mundo, de conocimiento y expectativas acerca de cómo funcionan las historias, y también de encontrar un libro que ofrezca la suficiente promesa de satisfacción emocional a la luz de esas expectativas y esa experiencia como para que valga la pena leerlo de principio a fin.

Igualmente, Eco (1981) indica que la lectura es un proceso en el que el lector, valiéndose de su competencia circunstancial y su enciclopedia, actualiza el contenido del texto, es decir, completa los espacios en blanco que encuentra en el texto, el cual está plagado de elementos no dichos, no manifiestos en la superficie, en el plano de la expresión, que deben ser actualizados. Este proceso de actualización beneficia al lector, contribuyendo con la formación de su competencia y haciéndolo partícipe de la obra.

Por su parte, Rosenblatt (1985), desde la perspectiva psicolingüística, introduce los conceptos de transacción y de atención selectiva para explicar la lectura. Ella considera que en la lectura se da una transacción entre un lector particular y un texto particular, en un momento y un contexto particular. El lector selecciona del texto una serie de signos los cuales conecta con sus experiencias personales (lingüísticas y de su vida misma) y a partir de aquí emerge el significado. De tal forma, el significado no existe de antemano ni en el texto ni en el lector; surge de la transacción entre ambos. Esta transacción implica una fusión entre lector y texto, en la que ambos tienen igual importancia. Rosenblatt (1985b) hace énfasis en esto cuando señala que el término “lector” implica una transacción con un texto; y el término “texto”, de igual manera, implica una transacción con un lector. Sólo puede hablarse de lectura cuando se logra esa transacción.

Rosenblatt (1985b) plantea, igualmente, que el lector puede asumir dos posturas frente al texto: estética y eferente. Estas posturas no están claramente separadas. Por esta razón la autora se refiere a ellas utilizando el adverbio “predominantemente”. En la postura predominantemente eferente, el lector se centra en la información que obtiene de la lectura, en lo que retiene, y que utiliza o lleva a la práctica después de la lectura. En la postura

predominantemente estética, por su parte, el lector se centra en las vivencias que surgen durante la lectura.

En esta misma línea, Bettelheim y Zelan (1981/1983: p. 57) expresan que: “hay dos maneras radicalmente distintas de experimentar la lectura: o bien como algo de gran valor práctico, algo importante si uno quiere progresar en la vida; o como la fuente de un conocimiento ilimitado y de las más conmovedoras experiencias estéticas”.

Asimismo, Smith (1990, 1997) concibe la lectura como un proceso psicolingüístico que implica una interacción entre el pensamiento y el lenguaje. En este proceso las marcas impresas en el texto activan los conocimientos relevantes con los que cuenta el lector, para construir significados, para darle sentido al texto; el significado no reside en el texto sino que lo aporta el lector. Según el autor (1990), la lectura consiste en formular preguntas al texto y a través de la comprensión de éste ir las respondiendo. Para que esto ocurra, la lectura debe presentarse como una experiencia real, significativa, similar a otras que vivimos a diario. Esta experiencia nos permite involucrarnos con la realidad que nos ofrece el texto, vivirla para darle sentido.

### **Escritura**

En cuanto a la escritura, Smith (1981a) sostiene que este proceso tiene como plataforma, como guía general, como marco de referencia, las intenciones del escritor. De ahí que las intenciones (o la especificación para el texto) representan las bases sobre las que se forma el texto e indican cómo podría ser el texto una vez terminado. Ésta puede representar desde los propósitos generales de la escritura (intenciones globales) hasta las intenciones sobre la próxima palabra a escribir (intenciones puntuales). Las intenciones sólo orientan cuando el escritor piensa en lo que escribirá, cuando lo escribe y cuando

revisa lo escrito para decidir si eso era lo que había intentado. La escritura puede no representar las intenciones del escritor, puesto que éstas son flexibles y varían durante el proceso. Al final puede encontrar un significado distinto a lo que éste quería.

De igual forma, Moffett (1983) sostiene que existe sólo un proceso de escritura, el cual consiste en una forma de meditación. Este proceso implica la modificación del aspecto verbal de la corriente interna del escritor: el habla interna. Durante la escritura se manipula dicha habla interna para redirigirla y transformarla. La modificación del habla interna implica que la escritura desarrolla el pensamiento y el aprendizaje. Sin embargo, el autor se refiere exclusivamente al acto de composición de autoría auténtica y no al plagio glorificado de ideas de otros.

La escritura como meditación (como el proceso de modificación del habla interna: reducir, enfocar, editar y revisar el habla interna) consiste básicamente en apuntar el habla interna, transcribir pensamientos, en un proceso de autodictado. Esto ocurre a través de un proceso de selección, en el que el escritor elige y combina los temas y los códigos, y dirige el habla interna hacia el logro de los propósitos que persigue. Durante la escritura hay descubrimiento: el escritor produce ideas que son nuevas para él, que lo transporta a lugares donde nunca ha estado. El escritor, durante el proceso de composición, procede recursivamente: apunta ideas, reacciona a éstas, reflexiona sobre el tema mientras no está escribiendo y revisa lo que ha sido escrito, y prescriptivamente: pensando en el lector, en la audiencia, y organizando la escritura de acuerdo con ésta.

Asimismo, Britton (1980) sostiene que la escritura es un proceso espontáneo e inconsciente de producción de ideas, las cuales toman forma sólo al momento de la emisión (durante el acto de escritura) y no antes. Este es un proceso de descubrimiento en el que se

escucha a la voz interna dictar las formas de la lengua escrita más apropiadas a la naturaleza de la tarea de escritura que se está realizando. La producción de significado ocurre a través de un proceso de contemplación en el que el escritor usa sus experiencias interpretadas (conocimientos previos o experiencias) para darle forma a la escritura: reflexionando sobre lo escrito y lo que vendrá, y dándole forma para la audiencia intentada.

Tierney y Pearson (1982) también proponen que existe sólo un proceso de escritura, en el cual el escritor, valiéndose de sus conocimientos previos y sus experiencias, produce significado, genera ideas, que serán, en borradores posteriores, adecuadas a su lector ideal, a sus conocimientos y experiencias previas. Según estos autores, el proceso de composición contempla los siguientes episodios o subprocesos: planificación, producción de borradores, alineación, revisión y monitoreo. Estos subprocesos ocurren simultáneamente durante el proceso de composición.

### **Para una tumba in nombre: una metáfora del acto creador**

Como lo señala Ludmer (1973) en la cita inicial de este ensayo, el argumento principal de *Para una tumba sin nombre* es la literatura, en su fase de producción y de recepción, es decir, describe el proceso de producción literaria a través de la misma creación, habla del arte haciendo arte, trata la literatura haciendo literatura. Asimismo, describe el acto de acercamiento a la literatura del lector o del escucha. Es por ello que se considera como una metáfora de la creación literaria.

En este relato, según Vilanova (1998), se narra la historia (o las historias), al parecer, de Rita y su chivo, reconstruida por el doctor Díaz Grey, testigo y cronista. Éste reconstruye o más bien crea la historia en un proceso inverso a partir de la muerte de Rita, de diferentes versiones de testigos presenciales y testigos referenciales, además de sus



propias reflexiones e invenciones (mentiras). El relato consta de seis partes: en la primera parte, el doctor Díaz Grey asiste al entierro de Rita, luego de que el empresario de la funeraria, Caseros, le cuenta una versión de la historia de esta mujer. En la segunda parte, se encuentra la versión de Jorge sobre la historia de Rita y el chivo, construida a partir de retazos. En la tercera parte, en un arrebato creativo, el doctor Díaz Grey trata de conectar la versión contada por Jorge luego de la muerte de Rita con el “verdadero” comienzo de su historia. En la cuarta parte, según relata el doctor Díaz Grey, Jorge presenta una nueva versión de la historia, o más bien la versión inicial corregida. En la quinta parte, el doctor Díaz Grey recurre a Tito para obtener su versión de la historia. Finalmente, en la sexta parte, para contribuir, quizás, a que el doctor construyera la historia, se hace referencia a una carta que Tito le envió.

Todo comienza con el entierro de Rita, una mujer que vivía en Santa María, casi en total anonimato, olvido y desidia, sin más dolientes que su inseparable y solidario chivo y Jorge Malabia, quien, al parecer, tenía motivos para permanecer lealmente a su lado hasta su muerte. En el cementerio, por lo extraño del acontecimiento, el doctor de Santa María, Díaz Grey, se interesa por conocer y reconstruir la historia de la desafortunada desconocida, de quien nada se sabía. Jorge Malabia y Tito surgen como las principales fuentes de información para lograr tan difícil tarea, tan vertiginoso desafío: escribir la historia de alguien que parecía irreal. De esa manera lo expresa el doctor en alguno de los episodios del relato: “Era así: un velorio en el que durante muchas horas no hubo nadie... yo, un cadáver y un cabrón rengo y hambriento... nada más que eso. Además, el entierro, que usted ya conoce. Con esos datos pude hacer su historia. Tal vez, quien le dice, un día de estos tenga ganas de leerla”. (p.197)

Desde el título se puede percibir un ambiente de una irrealidad latente en la historia. Ya desde ese mismo momento se crean dudas respecto de la identidad de la occisa, las cuales, en el transcurso de la historia, serán más contundentes por la yuxtaposición constante de versiones contradictorias que hacen del lector – tanto el lector inmediato, el doctor, como el espectador de la obra- un artista, un creador. Leer es escribir. Cada personaje –incluyendo al narrador doctor - lee, es decir, da una versión. Cada uno interpreta la historia y al leerla la amplifica, la invierte, la condensa, la transforma (Martínez, 1990; p. 153). El mismo doctor Díaz Grey lo expresa de la siguiente manera: “...Quiero decir que la historia da para mucho más, podría ser contada de manera distinta otras mil veces...” (p. 196)

El relato *Para una tumba sin nombre*, o el conjunto de relatos inmersos en éste, genera muchas posibilidades (Martínez, 1990; p. 154), crea un abanico de distintos colores, un arcoiris de múltiples formas. El lector, en este sentido, como creador, artista, además de espectador, tiene la responsabilidad de usar su pincel y con las tonalidades que le ofrece la historia (los fragmentos contradictorios, las versiones inverosímiles) crear formas y colores. También, siendo más creador aún, el lector podría usar su propia paleta para darle a la historia, gracias a su versatilidad, su toque personal y crear sus propios horizontes, reorientar las vidas de los personajes, distintas a aquellas que ofrecen los testigos en sus versiones.

Historias, o versiones de una historia, que parecen incoherentes por la diversidad de intereses y puntos de vista, pueden cobrar coherencia perfectamente con la participación in vitro del lector-doctor (Martínez, 1990). Él, en su lectura meticulosa y perspicaz, en su

condición de semidiós, intenta aportar los lazos necesarios para engendrar un fruto ordenado dentro de lo caótico, algo lógico dentro de lo absurdo: escribir una historia verosímil de una mujer cuya existencia era dudosa, al igual que la de su chivo.

Mientras tanto, el segundo lector, desde el exterior de la obra, con su imaginación y locuaz participación que la historia le impone, hace posible que tantas corrientes se conviertan en un solo río turbulento que dramáticamente se desliza por un empinado cauce. Con su participación, se olvida de lo externo y se sumerge para participar en tan maravillosa travesía. Como lo indica Dotras (1994), frente a la pasividad de la lectura tradicional, el lector de la metaliteratura, advertido de la artificialidad de lo que lee, está forzado a cambiar el punto de vista asumido en cuanto a lector y a mantener una actitud crítica. La historia, desde esta perspectiva, se convierte en un caleidoscopio, en vasos comunicantes mágicos que lo conducen a los bosques desconocidos pero fascinantes, a unos confines sin límites voluntarios, a lo que será imposible resistirse y de las cuales sólo podrá salir cuando encuentre la barrera inquebrantable: el punto y final. Sin embargo, quedarán retazos que lo harán viajar una y otra vez a los agujeros negros a donde plácidamente cayó desde el momento cuando comenzó a leer la historia.

Algunas de las versiones ofrecidas de Rita son producto de la imaginación de Jorge Malabia. Él quiere probar sus habilidades como creador y la verosimilitud de sus historias. Jorge lo confiesa al relatarle al doctor:

Toda la historia de Constitución, del chivo, de Rita... mi oferta de casamiento es mentira. Tito y yo inventamos el cuento con la simple curiosidad de saber que era posible construir con lo poco que teníamos: una mujer que era dueña de un cabrón rengo, que murió... traté de probar con usted si la historia se sostenía... La dejamos

así, como una historia que inventamos entre todos nosotros, incluyéndolo a usted.  
(p.196)

El acto de creación se ve representado desde dos dimensiones diferentes (Verani, 1981; p. 45). Por una parte, desde la perspectiva de los personajes: Jorge y Tito, y por otra desde el lente del doctor-narrador. Jorge y Tito, de manera desmesurada, superan al narrador -el doctor- en cuanto a creatividad, invención e imaginación. Ellos, a partir de la poca información que tenían sobre la mujer y su vida: su chivo, su antiguo empleo y su muerte, comenzaron a crear deliberadas mentiras en forma de relatos ambiguos, contradictorios (Verani, 1981; p. 45). Estos relatos, a su vez, servirán como única fuente de información del otro creador. En una segunda dimensión, el doctor, quien había fungido de narratario, se convierte en narrador- creador de la historia de Rita a partir de las versiones contadas por los testigos implicados: Tito y Jorge (Verani, 1981; p. 45).

En este relato, el narrador se ve superado por los personajes, en cuanto a la capacidad para crear y recrear historias. El doctor-narrador desea escribir la historia de Rita; no cualquier historia, sino una versión creíble de su vida. La búsqueda de contradicción, de lagunas y de verosimilitud le coarta su capacidad creadora; lo relegan a producir lo real, aunque no lo consigue. “Cuando pasaron bastantes días... escribí esta historia. Lo hice con unas deliberadas mentiras...” (p. 198).

*Para una tumba sin nombre* describe claramente el proceso de escritura que siguió el doctor mientras escribía la historia de Rita –o su versión de ella, ya que al final sólo eso es lo que se consigue, versiones, retazos de historias inconclusas. Al inicio, le surge el interés, una idea, una intención para escribir una historia a partir del entierro de Rita. Lo

extraño de las circunstancias en que ocurrió y las primeras conversaciones con Jorge le atrapan la atención al doctor y lo dirigen, inconscientemente, a emprender tan complicada empresa. Luego, realiza algunas entrevistas a los testigos implicados (Tito y Jorge) para recolectar la información que le servirá como materia prima para la composición de la historia. Esto se observó en las reflexiones de Jorge y el doctor: “No buscaba orientarme ni tampoco incitarlo a que contara. Quería que todo viniera como del cielo, sorprendiéndome sin violencia...” (p. 148). Además añade: “La historia –dijo... empezó hace mucho tiempo... la mujer que fue joven y el cabrón que fue cabrito...” (p.149). finaliza diciendo: “Hubo después todavía una carta que Tito me mandó...” (p.195)

Mientras va escribiendo la historia, revisa los datos de los que dispone, para darle coherencia, lógica y verosimilitud. En esta etapa, busca suprimir contradicciones, rellenar lagunas, para hacer de su historia una versión aceptable de la historia de Rita y su chivo, aunque parece imposible: “...Una historia que podía ser contada de manera distinta otras mil veces” (p. 196). Concluye sosteniendo que “Éste es un relato sin final posible...” (p. 197).

Esta historia, vista desde la perspectiva de la metaliteratura, de la literatura autorreflexiva, representa una manera magistral de reinventar el acto creador a través de la exploración de mundos fantásticos. Ofrece una doble posibilidad de experimentar, de vivir la literatura: su incorporación a la misma obra, en un acto de bovarismo, como lo indica Pennac (1994), y su apreciación a través de la lectura. De acuerdo con la primera alternativa, el lector se convierte en autor, en coautor, participa activamente de la invención de la narración, se hace cronista, investigador, para reconstruir la historia, o inventarla

cuando no se dispone de información o cuando el deseo de creación, de invención, se apodera de la conciencia del lector. La segunda alternativa posibilita participar del proceso de creación como un espectador, como el niño que escucha las narraciones fantásticas de su abuela, quien sólo desea que no se detenga la historia, puesto que la vive tan real como el resto de sus experiencias, que no deja de ser protagonista. De cualquier manera, *Para una tumba sin nombre* representa una vasta metáfora de la creación literaria, en todas sus formas.

### REFERENCIAS

- Bettelheim, B., & Zelan, K. (1983). *Aprender a leer* (J. Beltrán, Trad.). Barcelona: Grijalbo. (Trabajo original publicado en 1981).
- Britton, J. (1980). Shaping at the point of the utterance. En T. Donavan, & B. McClelland (Eds.), *Eight approaches to teaching composition* (pp. 13-19). Urbana, IL: National Council of Teachers of English.
- Bustillo, C. (1998). *La aventura metaficcional*. Caracas: Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.
- Cartay, R. (1984). *Confidencias literarias de 35 escritores latinoamericanos*. Mérida, Venezuela: Talleres Gráficos Universitarios, Dirección General de Cultura y Extensión, Universidad de Los Andes.
- Dotras, A. M (1994). *La novela española de metaficción*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Eco, U. (1981). El lector modelo. En *Lector in fábula* (pp.73-95). España: Ediciones Lumen.
- Ludmer, J. (1973). *Contar el cuento*. En *Para una tumba sin nombre*. Buenos Aires: Librería del Colegio.
- Martínez, E. (1990). Lector, narrador y articulación de la historia en los textos de J. C. Onetti. En *Coloquio Internacional La Obra de Onetti* (pp. 139-158). España: Espiral Hispano Americana.
- Moffett, J. (1983) Reading and writing as meditation. *Language Arts*, 60(3), 315-322.
- Onetti, J. C. (15-10-1978a). Entrevista a Juan Carlos Onetti. *El Nacional. Papel Literario*.

- Onetti, J. C. (1978b). *Novelas cortas*. Caracas: Monte Ávila Editores, C. A.
- Pennac, D. (1994). *Como una novela*. España: Editorial Penao.
- Rosenblatt, L. (1985a). Language, literature and values. En S. N. Tchudi (Ed.), *Language schooling and society* (pp. 65-79). New York: Boynton/Cook.
- Rosenblatt, L. (1985b). *Writing and reading: the transactional theory*. Reporte técnico N° 416. Nueva York: New York University.
- Rosenblatt, L. (2002). *La literatura como exploración*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ruiz B., C. 1990. La invención de los personajes en los relatos de Onetti. *En Coloquio Internacional La Obra de Onetti* (pp.59-72). España: Espiral Hispano Americana.
- Sarland, C. (2003). *La lectura en los jóvenes: cultura y respuesta*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Smith, F. (1981a). *Writing and the writer*. Nueva York: Holt, Rinehart y Winston.
- Smith, F. (1981b). Myths of writing. *Language Arts*, 58(7), 792 - 798.
- Smith, F. (1990). *Para darle sentido a la lectura* (2.º ed., J. Collyer, Trad.). Madrid: Visor. (Trabajo original publicado en 1978).
- Smith, F. (1997). *Between hope and havoc*. Postmouth, NH: Heinemann.
- Tierney, R. & Pearson, P. (1982). Toward a composing model of reading. En H. M. Jersen, *Composing and comprehending*. Urbana, IL: National Conference on Research in English.
- Verani, H. (1981). *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A.
- Vilanova, A. (1998). Para una tumba sin nombre: mil modos de narrar dos formas posibles de análisis. En *El pesimismo militante de Juan Carlos Onetti*. Mérida, Venezuela: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes.

## HOJA DE VIDA

Oscar Alberto Morales. Nací en Trujillo, Venezuela, el 23 de agosto de 1971. Comencé mis estudios universitarios en la Universidad de Los Andes en 1989. En abril de 1995, me gradué en Educación, Mención Inglés. En 1996, inicié la Maestría en Educación, Mención Lectura, en la Universidad de Los Andes (ULA) y me gradué en el año 2000. Desarrollé un proyecto de investigación (financiado por el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la ULA), como parte de la tesis de grado. El trabajo se titula: Docentes de Educación Básica: sus concepciones teóricas y las implicaciones en la práctica, el cual recibió mención publicación. Entre 2002 y 2003, recibí el Reconocimiento PPI nivel I,0 CONABA y PEI de la ULA.

Desde 1991, me he desempeñado como profesor de Inglés y Castellano y Literatura en instituciones públicas y privadas en Trujillo y Mérida, Venezuela. En la actualidad, trabajo como:

Profesor de Lectura y Escritura, en la Facultad de Odontología de la Universidad de Los Andes.

Profesor de Inglés y de Literatura de Educación Media y Diversificada, en la ciudad de Mérida.

Miembro del equipo de actualización docente del Postgrado de Lectura de la ULA.

Coordinador de los proyectos de investigación: “La revisión multidisciplinaria de textos expositivos para el desarrollo de las competencias de escritura de estudiantes de Odontología”, “La promoción de la lectura en contextos extraescolares en el estado Mérida”, financiados por el CDCHT de la ULA.

He publicado artículos sobre lectura, escritura, formación docente, evaluación y análisis del discurso en los distintos niveles educativos en las siguientes revistas: FOULA, LEGENDA, EDUCERE, Fermentum y Lectura y Vida.

Además, he presentado ponencias en distintos eventos nacionales e internacionales, algunas de las cuales han sido publicadas en las memorias respectivas de cada evento (Simposio Internacional Lectura y Escritura-Venezuela, Lectura y Vida-Argentina, Congreso Nacional de Lectura y Escritura y el Congreso Mundial del IBBY-Colombia, Congreso Latinoamericano para el Desarrollo de la Lectura y la Escritura, México, Congreso Latinoamericano de Análisis del Discurso, México). Y he sido invitado a realizar pasantías en el Departamento de Filología Española de la Universidad de Granada, España, y a presentar un ciclo de conferencias y talleres en algunas universidades argentinas.

Dirección: Boulevard calle 23, entre av. 2 y 3, Edificio la Casona, Departamento de Investigación. Mérida, Edo. Mérida, Venezuela, 58-274-2401111, ext. 2387; Fax: 58-274-2401809; e-mail: moralito\_ve@yahoo.com; oscarula@ula.ve.



