



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS PARA GRADUADOS
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCIÓN: ESTUDIOS CULTURALES



LO SINIESTRO EN EL IMAGINARIO DE LA LEYENDA
FANTÁSTICA EN LA LLANURA VENEZOLANA

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de Doctor en
Ciencias Sociales. Mención Estudios Culturales

Autor: Duglas Moreno

C.I. NRO: 6.697.459

Tutor: Dr. Jesús Puerta

C.I. NRO: 4.361.489

Valencia, marzo de 2015

Universidad de Carabobo



Valencia – Venezuela

Facultad de Ciencias de la Salud



Dirección de Asuntos Estudiantiles
Sede Carabobo

ACTA DE DISCUSIÓN DE TESIS DOCTORAL

En atención a lo dispuesto en los Artículos 145, 147, 148 y 149 del Reglamento de Estudios de Postgrado de la Universidad de Carabobo, quienes suscribimos como Jurado designado por el Consejo de la Facultad de Ciencias de la Salud, de acuerdo a lo previsto en el Artículo 146 del citado Reglamento, para estudiar la Tesis Doctoral titulada:

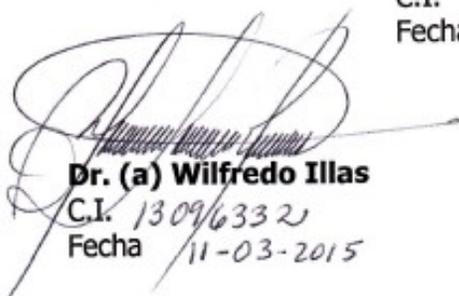
LO SINIESTRO EN EL IMAGINARIO DE LA LEYENDA FANTÁSTICA EN LA LLANURA VENEZOLANA

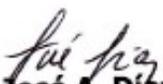
Presentada para optar al grado de **Doctor en Ciencias Sociales, Mención Estudios Culturales** por el (la) aspirante:

MORENO, DUGLAS
C.I. V- 6697459

Habiendo examinado la Tesis presentada, decidimos que la misma está **APROBADA**.

En Valencia, a los once días del mes de marzo del año dos mil quince.


Dr. (a) Wilfredo Illas
C.I. 13096332
Fecha 11-03-2015


Dr. (a) José A. Díaz (Pdte)
C.I. 6135944
Fecha 11-03-2015


Dr. (a) Donato Vilani
C.I. 4567080
Fecha 11/03/2015

TG-CS:118-14

AGRADECIMIENTOS

Agradecer, más que un acto de retribución habitual, tiene el sentido del compromiso con la fidelidad de la memoria. La mayoría de las veces, quedan al margen los que realmente debieran estar incluidos. Así, la omisión se convierte en un fantasma extraño, su aparición conlleva a lo ausente. Espero que aquellas personas que no se vean reflejadas aquí, sepan perdonar tan inaceptable olvido. Asumiendo este riesgo, AGRADEZCO, en primer lugar al Prof. Jesús Puerta, por haber orientado el proceso de investigación de esta tesis. A mis profesores del doctorado: Rigoberto Lanz, Gustavo Fernández Colón, Franklin Machado, Edgar Figuera, Armando Álvarez, Antonio Romero, María Auxiliadora Castillo. A dos amigos-guías de mi formación académica: Alejandro García Malpica y María Consuelo de Bianchi. Debo incluir a los profesores Héctor Antonio Espinoza (UC) y Carlos Sandoval (UCV), por las ideas y el invaluable material de apoyo suministrado. Agradezco a TODOS mis amigos docentes de la UNELLEZ por las orientaciones que siempre me han ofrecido. Un agradecimiento especial para mis compañeros de estudios de la Universidad de los Andes. Por último, agradezco a quien ha tenido la gentileza de terminar de leer estas palabras.

DEDICATORIA

A **Casimiro Ramos**, mi abuelo, por haber creído que El Barbasco era el caserío más hermoso del mundo.

A **Juanita Moreno**, mi madre, quien aún vive esperándome. A veces viene a mi memoria su espera en la casa de bajareque o cuando me escondía en las flores de sus camiones. Todavía me cuenta que los ríos andan crecidos, que se fue el sol plano de los sembradíos, que los guayabos traen aromas de los patios, que la lluvia y el relámpago son las guacobas del cielo y me dice en un abrazo que me ama.

A **Julio Pinto**, mi padre, porque cumplió con su promesa de traerme al mundo y porque se fue al cielo, dejándome su palabra distante como recuerdo.

A mis hijos: **Igorián Isabella**, **Iriennis Gabriela** y **Douglas José**, por la parte del tiempo que me dieron.

A **Mauricio**, mi nieto, quien ha venido a compartir con nosotros.

A **Aviena**, mi compañera de vida, quien ha creído siempre que estamos juntos en esto que el hombre llama destino.

A **mis hermanos** todos.

A mi madrina **Marta**, a mi tío **José Daniel Materán** y a mi madrina **Vicenta** por los incontables: Que *Dios me lo favorezca y me lo lleve con bien*.

A **Eduarda**, **Daniel** y **Pastora**, por el apoyo familiar de siempre.

A **Genaro Pumás**, porque un día juramos en Lagunitas andar y avanzar, a pesar de los tropiezos.

A **septiembre**, el mes querido de mi infancia y al que seguramente recordaré con nostalgia por siempre.

No tengo por qué decirlo, sabes muy bien que **también es para ti**.

ÍNDICE DE CONTENIDO

PÁGINAS PRELIMINARES	li
LISTA DE CUADROS	VIII
LISTA DE ANEXOS	X
RESUMEN	XI
ABSTRACT	XII
INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO I	
1.- IMAGINARIOS, SÍMBOLOS Y LEYENDAS	33
1.1.1.- LA CULTURA	33
1.1.2.- LA INTERCULTURALIDAD: ENCUENTRO DIALÓGICO ENTRE LAS CULTURAS	46
1.1.3.- EL IMAGINARIO COMO EVOCACIÓN Y DIALOGICIDAD SIMBÓLICA	56
1.1.4.- CULTURA E INTERSUBJETIVIDAD: IDENTIDAD NARRATIVA	67
1.1.5.- LOS SÍMBOLOS	71
1.1.5.1.- LA EFICACIA DE LOS SÍMBOLOS EN LA CREACIÓN Y ESTABLECIMIENTO DE SENTIDOS EN EL IMAGINARIO SIMBÓLICO-SOCIAL	71
1.1.5.2.- SÍMBOLO Y ALEGORÍA: DIFERENCIAS Y MODOS DE REPRESENTAR	72
1.1.6.- ARQUETIPOS E INCONSCIENTE COLECTIVO: LA <i>SOMBRA</i> , LA <i>MADRE TERRIBLE</i> Y EL <i>ANCIANO SABIO</i>	73
1.1.7.- LO NUMINOSO Y LO OMINOSO: <i>DIOSES</i> , <i>DEMONIOS</i> Y	80

ALMAS ERRANTES	
1.1.8.- LEYENDAS	89
1.1.8.1.- LA LEYENDA FANTÁSTICA EN LA LLANURA VENEZOLANA	89
1.1.8.2.- MODALIDADES DE TEXTUALIZACIÓN DE LA LEYENDA FANTÁSTICA DE LA LLANURA VENEZOLANA	97
1.1.8.3.- LA LITERATURA ORAL	113
1.1.8.4.- LA ORALIDAD SIMBÓLICA	127
CAPÍTULO II	
2.- LOS LLANOS Y LA LLANERIDAD	134
2.2.1.- LOS LLANOS	134
2.2.2.- LA LLANERIDAD	141
2.2.2.1- IDENTIDAD Y CULTURA LLANERA TRADICIONAL	141
2.2.2.2- LA LLANERIDAD COMO IDENTIDAD SIMBÓLICA	149
2.2.2.3- LA LLANERIDAD COMO NOSTALGIA	151
CAPÍTULO III	
3.- LO SINIESTRO: LA MUERTE, EL MAL Y EL MISTERIO	154
3.3.1.- LO FANTÁSTICO GENERA LO SINIESTRO	154
3.3.2.- APUNTES BREVES SOBRE LA TEMÁTICA DE LO FANTÁSTICO	158
3.3.3.- MISTERIO E IMÁGENES SIMBÓLICAS DE LA MUERTE	165
3.3.4.- LO SINIESTRO ES UNA MANIFESTACIÓN DEL IMAGINARIO DE LA MUERTE	168
3.3.5.- LA FAZ SINIESTRA DE LA BELLEZA: COIMPLICIDAD DE LOS OPUESTOS	171
3.3.6.- LO SINIESTRO COMO CONDICIÓN Y LÍMITE DE LO BELLO	174
3.3.7.- APROXIMACIÓN TEÓRICA A UNA SIMBÓLICA DE LO SINIESTRO	181
CAPÍTULO IV	
4.- HERMENÉUTICA SIMBÓLICA Y ESTUDIO DE LA LEYENDA FANTÁSTICA DE LA LLANURA VENEZOLANA	184
4.4.1.- LA HERMENÉUTICA	184
4.4.2.- HERMENÉUTICA SIMBÓLICA	187
4.4.3.- CRITERIOS DE LA TEXTUALIDAD DE PAUL RICOEUR	191

4.4.4. CARACTERIZACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE CATEGORÍAS EPISTÉMICAS DE LO SINIESTRO EN LA LEYENDA FANTÁSTICA VENEZOLANA.	197
4.4.4.1.- DAEMOFANÍA (manifestación de figuras demoníacas)	199
4.4.4.2.- TERIOFANÍA (transfiguración de animales en espectros malignos)	221
4.4.4.3.- DAMNTOPOFANÍA (presencia de lo siniestro y errancia por lugares malditos)	236
4.4.4.4.- NICTOFANÍA (manifestación de sombras infernales)	243
4.4.4.5.- BRIMOFANÍA (aparición espectral de mujeres de belleza terrible)	249
4.4.5.- ANÁLISIS DEL CORPUS DE LA LEYENDA FANTÁSTICA DE LA LLANERIDAD VENEZOLANA BAJO LOS CRITERIOS DE TEXTUALIDAD DE PAUL RICOEUR	256
4.4.5.1.- FLORENTINO Y EL DIABLO	257
4.4.5.2.- FEDERICO Y MANDINGA	271
4.4.5.3.- LA LEYENDA DE LA MULA MANIÁ DE LA MATA CARMELERA	275
4.4.5.4.- LA CASCABEL DEL DIABLO	279
4.4.5.5.- LEYENDA DE JUAN MACHETE	285
4.4.5.6.- LEYENDA DEL HACHADOR PERDIDO	290
4.4.5.7.- EN EL ALTO APURE	292
4.4.5.8.- LA LEYENDA DE PAULINO EL TURPIAL Y CUSTODIO QUENDO	295
4.4.5.9.- HISTORIA DE LAS GALERAS DEL PAO	297
4.4.5.10.- LA LEYENDA DE <i>EL SILBÓN</i>	300
4.4.5.11.- LA HISTORIA DE LA SAYONA	304
4.4.5.12.- LA LEYENDA DE LA LLORONA	308
CONCLUSIONES	311
REFERENCIAS	331
ANEXOS (<i>Todos los anexos se encuentran en la versión digitalizada de la tesis</i>)	359

LISTA DE CUADROS

Cuadro 1: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: Florentino y el Diablo de Alberto Arvelo Torrealba.	2 70
Cuadro 2: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: Federico y Mandinga de José Jiménez, “el Pollo de Orichuna”.	2 74
Cuadro 3: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: La leyenda de la Mula Maniá de La Mata Carmelera de Isaías Medina López.	2 78
Cuadro 4: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: La cascabel del Diablo de Antonio José Aguilar.	2 84
Cuadro 5: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: Leyenda de Juan Machete de José Jiménez “el Pollo de Orichuna”.	2 88
Cuadro 6: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: Leyenda del hachador perdido de Hipólito Arrieta y Jenny Tatiana Colmenares.	2 90
Cuadro 7: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: En el Alto Apure de Lolita Robles de Mora.	2 94
Cuadro 8: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: La Leyenda de Paulino El Turpial y Custodio Quando	2 96

de José Romero Bello.	
Cuadro 9: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: Historia de Las Galeras del Pao de Dámaso Figueredo.	299
Cuadro 10: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: La leyenda de El Silbón de Dámaso Delgado.	303
Cuadro 11: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: La historia de la Sayona de José Jiménez “el Pollo de Orichuna”.	307
Cuadro 12: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: La leyenda de la Llorona de Álvaro Parra Pinto.	310

LISTA DE ANEXOS

1.- FLORENTINO Y EL DIABLO de Alberto Arvelo Torrealba	3 61
2.- FEDERICO Y MANDINGA de José Jiménez, “el Pollo de Orichuna”	3 74
3.- LA LEYENDA DE LA MULA MANIÁ DE LA MATA CARMELERA de Isaías Medina López	3 87
4.- LA CASCABEL DEL DIABLO de Antonio José Aguilar	3 90
5.- LEYENDA DE JUAN MACHETE de José Jiménez, “el Pollo de Orichuna”	3 98
6.- EL HACHADOR PERDIDO de Hipólito Arrieta y Jenny Tatiana Colmenares	4 08
7.- EN EL ALTO APURE (LA BOLA DE FUEGO) de Lolita Robles de Mora	4 15
8.- LA LEYENDA DE PAULINO EL TURPIAL Y CUSTODIO QUENDO de José Romero Bello	4 18
9.- HISTORIA DE LAS GALERAS DEL PAO de Dámaso Figueredo	4 29
10.- EL SILBÓN de Dámaso Delgado	4 46
11.- LA HISTORIA DE LA SAYONA de José Jiménez, “el Pollo de Orichuna”	4 55
12.- LA LEYENDA DE LA LLORONA de Álvaro Parra Pinto	4 6



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS PARA GRADUADOS
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCION: ESTUDIOS CULTURALES



LO SINIESTRO EN EL IMAGINARIO DE LA LEYENDA FANTÁSTICA EN LA LLANURA VENEZOLANA

Autor: Duglas Moreno
Tutor: Dr. Jesús Puerta
Fecha: marzo de 2015

RESUMEN

Esta investigación tiene como propósito central analizar algunas *manifestaciones de lo siniestro* o *epifanías del Mal* en un corpus narrativo conformado por doce (12) leyendas fantásticas de la cultura llanera venezolana. Se realiza bajo el paradigma cualitativo (Martínez Miguélez, 2007). La hermenéutica simbólica (Ortiz-Osés, 2003; Garagalza, 1990 y Panikkar, 2004) y los criterios de textualidad de la hermenéutica de Paul Ricoeur (2003, 2008 y 2010), fueron los parámetros metodológicos fundamentales utilizados en el procesamiento analítico del estudio. La base teórica se encuentra en la noción de lo siniestro (Eco, 2007 y Trías, 2013), lo fantástico (Todorov, 1981; Risco, 1982; Bravo, 1986 y Sandoval, 2000) y del imaginario simbólico (Durand, 2005). Luego del análisis e interpretación hermenéutica se demuestra que: a) en la narrativa de la leyenda fantástica de la llanura venezolana se puede identificar parte del imaginario (bestiario fantástico) de la Europa medieval, b) la configuración simbólica del llanero tiene su soporte de conectividad en lo siniestro y como discurso de expresión literaria, a la leyenda fantástica; sin que esto vaya en detrimento de otras modalidades de ficción presentes en su amplio mosaico narrativo, c) estas narrativas del Mal, se pueden agrupar en cinco tipos: *daemofánicas*, *teriofánicas*, *damntopofánicas*, *nictofánicas* y *brimofánicas*; categorías que responden a la imagen siniestra que se manifiesta en cada uno de los relatos, d) a la leyenda fantástica de la llanura venezolana la define una *simbólica de lo siniestro*, sustentada en figuras maléficas como el Diablo, imágenes teriomorfas, espectros terribles como la Sayona, la Llorona y en lugares demoníacos como la montaña de San Camilo y Las Galeras del Pao. De tal manera que la leyenda, en su condición de modalidad *narrativa de identidad simbólica*, es expresión ficcional del imaginario fantástico de la llaneridad venezolana.

Palabras clave: Leyenda fantástica, simbólica de lo siniestro, imaginario, hermenéutica, cultura llanera, el Diablo, la Llorona, la Sayona.



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS PARA GRADUADOS
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCIÓN: ESTUDIOS CULTURALES



THE CLAIM IN THE LEGEND OF FANTASTIC IMAGINATION IN THE PLAIN VENEZOLANA

Author: Duglas Moreno
Tutor: Dr. Jesús Puerta
Date: marzo de 2015

ABSTRACT

This research has as main purpose to analyze some manifestations of the sinister or epiphanies of Evil in a narrative corpus conformed by twelve (12) fantastic legends of Venezuelan plains culture. It is performed under the qualitative paradigm (Miguel Martínez Miguélez). The symbolic hermeneutics (Andrés Ortiz-Oses, Luis Garagalza and Raimon Panikkar), and the criteria of textuality of hermeneutics by Paul Ricoeur, were the fundamental methodological parameters used in the analytical processing of the study. The theoretical basis is the notion of the sinister (Sigmund Freud, Umberto Eco and Eugenio Trias), the fantastic (Zvetan Todorov, Antonio Risco, Víctor Bravo, Carlos Sandoval) and of the symbolic imaginary (Gilbert Durand). After the analysis and the hermeneutic interpretation is shown that: a) In the narrative of the fantastic legend of the Venezuelan plains can be identified some part of the imaginary (fantastic bestiary) of medieval Europe. b) The symbolic settings of the man of plains has its connectivity support on sinister as a discourse of literary expression, to the fantastic legend; this, without the detriment of other modalities of fiction present in the broad narrative mosaic. c) These narratives of Evil, can be grouped into five types: daemofánicas, teriofánicas, damntopofánicas, nictofánicas and brimofánicas; categories that match the sinister image that appears in each of the stories. e) The fantastic legend of the Venezuelan plains is defined as a symbolic of the sinister, it is supported by evil figures such as The Devil (eL Diablo); theriomorphic images, terrible spectra as la Sayona, la Llorona, and in demonical vplaces like the mountains of San Camilo and Las Galeras Pao; so that the legend, as a symbolic mode of narrative identity is a fictional expression of the fantastic imaginary of the Venezuelan llaneridad.

Keywords: Fantastic legend, symbolic of the sinister, imaginary, hermeneutics, plains culture, Diablo, the Llorona, the Sayona.

INTRODUCCIÓN

La primera expresión de lo americano que se recoge hoy, lógicamente después de 1492, no sólo es que se estaba ante un nuevo mundo, sino ante un recóndito espacio especular, caracterizado por dos de las más significativas antinomias de la humanidad: *lo imaginario* (lo siniestro, lo fantástico, *el misterio*) y *lo real* (naturaleza paradisíaca, la verdad humana). Lo especular del imaginario y las variantes palpables de la realidad de ese *Mundus Novus* se fueron enhebrando para contribuir con la aparición de un universo evidentemente real y de otro íntegramente ilusorio. Las maravillas que se anunciaban en los textos de los cronistas generaban más desconcierto y deslumbramiento que sosiego. Era un discurso alucinante que en vez de frenar el deseo de aventura y conquista de los navegantes, por los profusos e inverosímiles relatos descritos, los hacía emprender las más insólitas travesías. Usamos el término especular en el sentido gadameriano. El lenguaje se hace estructura enunciativa de lo imaginario o en cierto modo de lo especular. Gadamer (1999, p.557) relaciona lo especulativo con “lo mismo que ocurre con el reflejo en un espejo”. La imagen reflejada no es la original, aunque provenga de éste. Lo reflejado es una apariencia. Lo especular ocurre en el universo de lo literario, especialmente en la poesía. Para Gadamer la *enunciación* poética-literaria es especulativa porque no copia realidades. De tal modo que el lenguaje se define por su función reveladora de lo ilusorio. Esta estructura especulativa (Rodríguez 2005) no solo representa un estado permanente de creación, sino que se traduce en un escenario lingüístico idóneo para que se manifieste la verdad dialógica, es decir, lo coimplicante de todo contexto social. La *enunciación* narrativa era aparente porque no reproducía fielmente las realidades geográficas. De tal modo, que al lenguaje se le acentúa aquí, su función creadora de mundos, más que su fase de herramienta instrumental comunicativa.

Por intermedio de la *estructura especulativa* del acontecer lingüístico entendemos este imaginario inicial americano. Los habitantes de estas nuevas

tierras fueron disimulados, traspuestos, encubiertos en esa urdimbre literaria que trató de comprender y proyectar lo que iba apareciendo a cada paso. Muchos de esos trabajos reflejaban un contexto geográfico nuevo, pero considerablemente exagerado por la imaginación. Allí están los testimonios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (navegante), Bernal Díaz del Castillo (soldado), Bartolomé de las Casas y Bernardino de Sahagún (misioneros) y de otros que fueron más osados en sus producciones literarias, pues sin haber estado jamás por estas tierras, forjaron panorámicas monumentales sobre América; tales son los casos de Pedro Mártir de Anglería (*Décadas del Nuevo Mundo*, 1530) y Francisco López de Gómara (*Historia general de las Indias*, 1552) entre otros.

En ese *Orbe Novo* o nuevo mundo, como realidad territorial, se prefigura a un hombre extraño, monstruoso, en un universo inverosímil lleno de misterios y de elementos fantásticos que de alguna forma se reflejan en ese circuito discursivo que construyó la crónica de esa época. En la América, como *Orbis Novus*, se fecundó y proyectó indefectiblemente el imaginario medieval europeo. Representaba entonces, la posibilidad de visionar *la Edad de Oro*, *la Tierra prometida*; entrarse en la *Atlántida* o República ideal de Platón; disfrutar del reino milenario de *La ciudad de Dios*¹ de San Agustín; recorrer las cincuenta y cuatro ciudades que conforman la isla *Utopía* (aparece en 1516) de Tomás Moro y por último convivir en la soñada *Ciudad del Sol* de Giovanni Doménico Campanella; publicada hacia 1623. Todo el pensamiento mítico y utópico conocido hasta principios del siglo XVI se hacía posible con la aparición de América. La realidad se iba compenetrando con el universo especular que se ensanchaba estéticamente con las crónicas de navegantes, clérigos y guerreros. Estos primeros documentos venían cargados de lo maligno, lo sombrío y de invenciones donde la muerte como referencia espectral, era un tema recurrente (Almoína de Carrera, 2001). A estas crónicas preliminares, según esta autora, les corresponde un “importante lugar en la formación de nuestra cultura” (2001, p.50). Esta significación *trasciende* el campo de lo estrictamente literario: *lo estilístico y lo estructural*, y se proyecta hacia la fijación de un *arquetipo mental* donde el indio era bárbaro, lujurioso e idólatra y el forastero-invasor gozaba de un trato

¹ Obra escrita en el año 425 de la *Era Cristiana*. Para Eliade (1999b, p.66), la *Civitas Dei* “dejó radicalmente zanjado el tema de la solidaridad histórica entre la Iglesia y el Imperio romano”. Se entiende como la ciudad ideal de Dios.

reverencial. Esa mentalidad no se ha logrado revertir totalmente; el indio o el negro siguen teniendo denominaciones negativas y al forastero se le colma de beneficios y apreciaciones benevolentes. Esta idea se resume en que lo foráneo es lo mejor y a lo autóctono se le ve de forma peyorativa.

Los hombres de América fueron estigmatizados como individuos aberrantes, de naturaleza canibalesca, como figuras crueles, como seres diferentes. Como *lobos de Satanás*² se les consideraba. Aquellas personas *encontradas*, habían nacido con cola de animal, no tenían cabello, sus cuerpos estaban mutilados sin estarlos y sus rostros brillaban por el oro que nacía desde sus entrañas. Era toda una imagen humana cercana a lo abominable. Esta visión errada y tremebunda no sólo fue adosada a la gente, sino que las ideas sobre la religión, su lengua, su historia, los valores, las costumbres, sus cosmogonías, sus relatos y en general, su cultura, se ubicaron en esa canaleja de lo distinto, de lo diferente, de la otredad, de lo monstruoso.

Todos estos seres humanos que habitaban en los confines del *nuevo mundo*, según algunos cronistas de indias, fueron los que Cristóbal Colón estigmatizó, describiéndolos con imágenes fantásticas, pues los detalló como seres de un solo ojo y que tenían cara como de perro (Raleigh los llama Epuremei. Véase: Britto García, 2006). Describe Cristóbal Colón que en las tierras recién encontradas “*avía hombres de un ojo y otros con hocicos de perros que comían hombres, y que en tomando uno lo degollaban y le bevían la sengre y le cortavan su natura...*” (Varela, 1986, p. 8). Estas imágenes cinocéfalas (hombres con cara de perros) las había divulgado Giovanni de Pian di Carpino³ a mediados del siglo XIII. Quizás Colón leyó estas historias maravillosas, pues Carpino de origen italiano también, hizo este viaje, a las heladas estepas asiáticas, entre 1245 y 1247 aproximadamente.

Al tener los hombres caras de perro, ya se introduce una condicionante teriomórfica e infernal en la caracterización de lo etnoamericano. Señalamos esto,

ya que para Frye (1980), el *perro* es un *símbolo* del mundo inferior, es decir, del inframundo, una imagen de lo descensional. También Muchembled (2006), señala que el Diablo adopta innumerables apariencias y la de un *perro* es una de sus predilectas.

² Expresión atribuida al obispo Juan de Calatayud, según Fray Pedro de Aguado, 1950.

³ La *Historia de los Mongoles* recoge la leyenda del terrible Gengis Khan o Gran Khan.

siempre fue negativa. Al ser visto como otro, “América no puede ser entonces otra cosa que un continente... inferior” (Acosta, 2013, p.13). Esa estigmatización provenía desde el poder. Los juicios emitidos acerca de la realidad cultural, social, política, religiosa e imaginaria, tenían la depravada intención de menospreciar y aniquilar, si era posible, cualquier realidad que resultase diferente a la europea. Como siempre, la hegemonía de una cultura ajena avasallando a la local.

Estos escenarios asombraron a los que llegaban, indudablemente por sus enigmas y misterios. Los viajeros no percibieron un continente, una tierra, sino un vasto espacio maravilloso que analizaron con temor, sorpresa y fascinación. Era un sueño increíble que se hacía realidad ante el pensamiento escéptico de muchos de ellos. América era tan extraña y alucinante que desbordaba la realidad misma. Ante los ojos de los hombres aparecía el tan fabulado *orbis alterius*, de tal modo que aquello que se tuvo siempre como una utopía deslumbrante, ahora aparecía como angustiante verdad. El nuevo continente vino a representar el resquebrajamiento del ya conocido y regulado *orbis terrarum*, la *Ecúmene* o mundo corriente, no únicamente en lo espacial, sino en lo histórico, económico, social y cultural.

De tal manera que la discursividad de estas tierras se fue configurando, epistémicamente, con las visiones del *viejo mundo*. El mismo se basaba en una *estrategia narrativa* que estaba subyacente en todo ese andamiaje discursivo

armado desde las crónicas y otras modalidades de difusión. El lenguaje se tomó como el medio para crear y reconstruir lo que iba apareciendo de la cultura indígena y en segunda instancia, a la de los africanos, no se les comprendió y hasta se les negó sus rasgos simbólicos identitarios. De igual manera, se puede sugerir que la naturaleza indómita y desbordante de América sobrepasó la mentalidad e imaginación de aquellos que la prefiguran por primera vez.

Para Becco (1992), lo maravilloso del Nuevo Mundo *es una ampliación de la mentalidad europea*. Indica esto que hubo una forzada transposición de las ideas centrales de un mundo conocido a otro completamente inédito. Ese forcejeo por reinstalar una mentalidad en otra, solo produjo lo que se podría denominar: *acción avasallante del colonialismo*. Los actos del colonialismo, sobre la base de la cultura, se han entendido y se siguen asumiendo como una imposición de países con un aparente crecimiento y desarrollo cultural superior, sobre otros supuestamente atrasados. Las grandes naciones logran hacer creer que hay un sólo centro para la generación hegemónica de principios culturales, literarios y epistémicos. Esta centralidad discursiva concibe el pensamiento de la periferia como enunciación subalterna, como imagen epistémica de lo fronterizo. Trata por todos los medios de anular u ocultar el pensamiento de los márgenes culturales. Todo gira en la configuración de un centro supremo de poder. Es decir, que en aquella época, el imperio español trajo e impuso la cultura de la *eurocentralidad*. Se instituyó como principio hegemónico que los aborígenes solo tenían costumbres y manifestaciones salvajes. Se entendía la cultura como arma para el sometimiento y no como creación imaginaria del hombre. Apunta Becco (1992, p. XXXI) que la “elaboración imaginativa de los hechos históricos pueden verse en la ficcionalización laboriosa en la mayoría de las crónicas”.

Los animales mitológicos⁴ (dragones, peces unicornios, perros gigantes parecidos a una ballena, la anfisbena, caballos *aquerónticos*, aves monstruosas) de la ficción literaria medieval fueron avistados en los parajes terrenales de América. Aquí había tritones y *peces torpedines*, estos últimos aparecen en la *Historia Natural de Plinio*, escrito a finales del primer siglo de la era cristiana,

Estos peces tenían el poder de adormecer a quienes tocaban partes de su cuerpo. Igualmente andaban en el aire, al lado de gaviotas, unos *peces voladores*. Muchos navíos de los exploradores fueron atacados por peces unicornios: en su frente poseían un grande y filoso cuerno. También por las aguas se desplazaban serpientes negras con barbas y con los ojos como brasas. Asimismo, en los mares aparecían enormes caballos marinos. En cualquier ensenada podrían asomarse culebras espantosas de dos cabezas: los nativos las llamaban: *maquizcóatl*. El mundo ficcional se mimetizó en el real. Esa verdad que se revelaba y se fijaba en el papel, enviada a las instancias de poder en España y a otras naciones, no se le puede denominar

⁴ Un ejemplo de ello es el conocido Bestiario de las indias. Tómese como ejemplo la escritura de Gonzalo Fernández de Oviedo. No faltaron en su obra: *Historia general y Natural de las Indias* (aparecida en 1535), los hombres o monstruos marinos que devoraban todo a su paso.

mas que imaginaria, por lo ya expuesto y argumentado al respecto. De acuerdo a los analistas del tema de América como una invención, no pasó mucho para que los protagonistas presenciales o personas ligadas a este “encuentro” comenzaran a mencionar que no se estaba ante algo real, sino ante un universo completamente misterioso y enigmático. Se tiene precisado que hacia 1528, Hernán Pérez de Oliva escribía que América era un espacio invencional. En su obra: *Historia de la invención de las indias* (1991), asoma esta idea, como una forma de concebir al otro. Esta concepción va a recorrer todo el pensamiento crítico posterior.

Márquez Rodríguez (1996, la 1ra. edición es de 1991) afirma que desde aquella tercera carta de Colón de 1498, estamos ante un lenguaje que se “acerca más a lo literario que a lo historiográfico y aun que a lo cronístico” (p. 61). Por su lado, Perera (1994), se plantea la idea del *Nuevo Mundo* como un *género literario*. La literatura de esa época imaginó una realidad diferente, no sólo discrepante de la europea, sino lejana a la americana propiamente. No hay dudas, que el encuentro de europeos y los pueblos americanos originó la “primera monstrificación”, ya que a los pobladores autóctonos se les vio como hombres

deformes, seres (Sir Walter Raleigh -citado por Britto García, 2006- en su libro: *Las doradas colinas de Manoa* de 1596, los llama *Ewaipanoma*) con rasgos irreales, con aspecto terrorífico: formas humanas que no tenían rostros. De allí que los aborígenes hayan aparecido siempre como figuras monstruosas y los negros como diablos.

Hacia 1557 Nicolás de Federmann publica en Alemania: *Narración del primer viaje de Federmann a Venezuela*. En ese texto encontramos un escrito denominado: *La nación de los enanos*. Extraemos de éste, lo siguiente:

...Podían suponer estos enanos que veníamos a socorrer sus enemigos y ayudar a destruirlos. Por otra parte, la curiosidad sola de ver si eran tan pequeños como la fama publicaba, me había movido a tomar esa vía, porque mi objetivo era dirigirme al Mar del Sur... Me contenté, pues, con enviar un Capitán con cincuenta soldados de infantería y un intérprete, con orden de traerme, de buen grado si se podía –y si no por la fuerza– alguno de estos enanos, y yo seguí a una aldea que había ocupado en la mañana.

Al siguiente día en la tarde, mis enviados llegaron conduciendo cerca de ciento cuarenta hombres y mujeres... Los prisioneros que se me trajeron eran todos de muy pequeña estatura, sin ninguna mezcla, como los indios me habían dicho; los mayores tenían cinco palmos de altura y muchos solo cuatro...” (Tomado de Parra Pinto, 2003, pp. 16-17).

Este relato de Federmann sobre un país de enanos, lo podemos relacionar con una isla de pigmeos que aparece en la canción de gesta alemana: *Duque Ernesto*. En este poema *germano-renano* del siglo XII, el héroe encuentra y ayuda a personas diminutas que no medían más de tres palmos (unos 60 centímetros). Si Federmann localizó un pueblo de enanos, Alonso de Ojeda y Américo Vespucio confiesan haberse topado con una isla de mujeres gigantes. También Antonio Pigafetta (Frezier, 1982), cronista de la expedición de Magallanes, escribe en: *Primer viaje entorno del globo (1519-1522)*, que vieron unos gigantes que apenas las cabezas de sus hombres le llegaban a la cintura de estas formidables criaturas. Tenía que ser fabulosa una tierra donde se localizasen seres tan diversos y contrastantes en sus dimensiones humanas.

También Humboldt (1941), en su *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente (1799-1804)*, comenta que en los bosques del Sipapo, entre los

afluentes del Amazonas y el Orinoco, suelo propicio para el surgimiento de leyendas e historias fantásticas, vivían individuos parecidos a los nómadas y misteriosos *garamantes* y a los *arimaspes*. Todos eran seres pertenecientes al pueblo de los *Rayas* y tenían la boca en el ombligo. Estos arimaspes que menciona Humboldt, son monstruos míticos (semejantes al Polifemo de la Odisea) y aparecen también en la canción de gesta: *Duque Ernesto*, comentada en páginas anteriores. Humboldt no solo evoca a estas extrañas figuras con un solo ojo en la frente (Cíclope), sino que refiere que allí, en esas montañas, los nativos hablan de un hombre velludo, un salvaje, que designan el *gran Diablo*.

Muchas veces las narraciones de los cronistas llegaban a lo más absurdo y descabellado. No podemos pensar otra cosa de las singulares y curiosas descripciones que hace en 1557 André Thevet⁵ sobre algunos animales fantásticos de América. Aquí, en la *Francia antártica*, se topó Thevet con una fiera sobrenatural denominada: *Hay o pereza*. Gigante de aspecto antropomórfico (rostro de niño, pezuñas filosas y cuerpo con enormes púas) que en las

⁵ Ver su obra: *Les singularités de la France Antarctique autrement nommée Amérique*.

¿O sea, acaso, un antecedente masculino de la Llorona?. Tampoco nos queda otra opción, sino lo burlesco, ante lo que escribiera hacia 1611 Fray Antonio Daza (citado en Lozano, 2011, p. 115) sobre unos seres encontrados en nuestras tierras con más de una mano en cada brazo, “orejas de jumenco, rostro de hombre, y el pie izquierdo, más el derecho de caballo”. Todo un *engendro contra-naturam* o panteriomórfico que nos lleva a suponer que estos cronistas, seguramente habían leído las descripciones que Isidoro de Sevilla⁶ (siglo 7) hace sobre unas figuras monstruosas denominadas *hipopodas*, cuya semblante parecía humana; pero tenían patas de caballos.

América, la reiteración solo tiene la finalidad de afianzar nuestra argumentación, más que un espacio terrenal, fue una *invención*. Teoría que en 1958 retoma Edmundo O`Gorman (2002) en su libro: *La invención de*

América: el universalismo de la cultura de Occidente). Según este autor, en ese universo o mundo de 1492 era imposible el advenimiento de un continente distinto. Al parecer, la mentalidad europea no concebía la existencia de otras tierras en el mundo. Con la propuesta de O`Gorman se cuestiona la vieja línea del “descubrimiento” de América y se perfila una forma diferente de comprender este hecho histórico. Una forma, cuyo locus de enunciación, era la propia realidad imaginada. El sujeto de la comprensión no era ya el europeo, sino uno vinculado con la “percepción cultural” americanista. Se le cuestiona a O`Gorman el hecho de no haberle dado preeminencia debida al sujeto “amerindio”; pero sostiene Mignolo (1992) que su mirada crítica la realizó desde su identidad como mexicano y en consecuencia como latinoamericano. Lo cierto es que los postulados de O`Gorman abrieron novedosas perspectivas de análisis epistemológicos para un tema tan complejo como la presencia de América en el mundo.

Uslar Pietri (1990) también reflexionó mucho sobre el encuentro entre Europa y América. Como *hecho extraordinario* denominó la irrupción de nuestro continente. No había palabras para describir las inmensidades americanas, aquellas plazas como la de Tenochtitlán, más grande por ejemplo que la de Salamanca. Era avasallante lo que tenían ante sí. Los hombres europeos “podían

⁶ Diversas figuras monstruosas aparecen en la obra *Etimología* escrita por Isidoro de Sevilla entre los años 612 y 621 de la época medieval. Consulte: <http://es.scribd.com/doc>

1

punto de llegar a la ciudad toda de oro del rey Dorado” (Uslar Pietri, 1990, p.346).

Briceño Guerrero ha dedicado igualmente numerosas consideraciones críticas sobre lo americano. Reconoce que la América de 1492 fue escenario de encuentro, choque, deflagración, mezcla, fusión, flujo y reflujo de culturas diversas. Tierra esta con miles de rostros distintos y miles de universos culturales. El nuevo mundo, en palabras Briceño Guerrero (2007), es una *ficción* de Occidente. América en sus inicios pareció solo una entidad discursiva. Los textos y relatos que la inventan y la imaginan, le van constituyendo un perfil irreal. La

palabra escrita integraba a la cotidianidad, los mitos de la antigüedad y leyendas medievales.

Según Liscano (1996), Cristóbal Colón “fue el primero en efectuar una proyección mítica arquetipal sobre el nuevo continente” (p.11). El alcance que logra precisar Liscano en la mirada arquetípica de Colón, viene a ser una caracterización bien puntual de los efectos de la episteme medieval, por la vía de las analogías y símiles, que se trata de imponer en el nuevo mundo, de alguna manera, los mitos americanos reflejan el alma medieval europea. Los hombres que llegaron a estas tierras forjaron una arquitectura donde los capiteles de los templos y monasterios exhibían la presencia de múltiples demonios. El bestiario medieval, con sus figuras espectrales más terribles, fue tomando cuerpo en el discurso naciente de esta parte del mundo. Así la proyección de las imágenes míticas que Liscano encuentra en la escritura de Colón, llega hasta la narrativa de la leyenda fantástica venezolana y a sus registros demoníacos y siniestros.

Esas figuras míticas marcan gran parte de los espectros fantasmales que fueron apareciendo en el marco literario del país. La lista de espantos de la cultura venezolana, derivada en gran medida de esta proyección mítica señalada por Liscano, es bastante larga. La integran la Sayona, la Llorona, la Dientona, carretones nocturnos, almas en penas, el Tirano Aguirre, monjes errantes, hachadores, descabezados, enanos, gigantes, jinetes espectrales, la Mula Maniá, el caballo de la Media Noche, el Potro Negro, caballerías de sombras, el Diablo, las serpientes, venados vulnerables y encantados, espantos, silbones y bolas de fuego. Este discurso imaginario inicial marca una línea temática y de carácter estético en la leyenda fantástica de la llanura venezolana.

Como esta investigación doctoral apunta a sistematizar algunas categorías simbólicas de lo siniestro en la leyenda fantástica en la llanura venezolana, se precisan algunos tópicos al respecto. En primer lugar la literatura fantástica es una forma narrativa soportada en otros códigos discursivos diferentes a los de la realista. Lo fantástico en el texto literario se contrapone no solo a lo maravilloso

(mundo de hadas y gnomos), sino que se diferencia de la literatura realista y por supuesto, del entorno cotidiano del hombre. La literatura como ficción apunta a mostrar una intencionalidad fantástica y a referenciar un contexto de naturaleza realista.

En esta tensión dialéctica: fantasía-realidad, las palabras de Castex (1951, citado por Todorov, 1981, p.19) insinúan una posible salida al respecto. El planteamiento de Castex contempla que lo fantástico se caracteriza por representar una “intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real”. Indica esto que la literatura fantástica tiene que analizarse desde dos planos. Uno constituido por la propia ficción como universo narrativo, donde establece diferencias con el mundo realista expuesto en cualquier obra literaria y el otro plano es el extraliterario. En éste se interpone lo extraño de sus creaciones narrativas a la cotidianidad de la gente. Todorov (1981) ha manifestado que lo fantástico se define por la relación con lo real y con lo imaginario, es decir, entre “lo que es y lo que no es” (p.121). *Lo que es*, tiene espacio en la realidad, y *lo que no es*, en la imaginación de los seres humanos. Lo fantástico se expresa en diversos géneros literarios: cuento, novela, poesía, dramaturgia, mito y leyenda.

La leyenda se entiende como una narrativa donde se fusionan realidad y ficción. La tipología de la leyenda es diversa. Robles de Mora (1995) asevera que una leyenda posee *un motivo de narración* que puede versar sobre: personas, lugares, hechos, acontecimientos sobrenaturales o mitológicos, encantos, imágenes religiosas, espantos, aparecidos, ánimas milagrosas, tesoros y encuentros con el Diablo. Por su parte, Pérez Esclarín (1996) agrupa las leyendas en cuatro categorías: *indígenas, folklóricas, religiosas e históricas*. En Alcalde (2003, fundamentándose en Sánchez, 1995), encontramos igualmente cuatro tipos: *mágicas, históricas, religiosas y fantásticas*. Para nuestra investigación, la última denominación de Alcalde es la que destacamos: la leyenda en su condición de relato fantástico. De tal modo que en esta tesis se estudia exclusivamente la leyenda fantástica y dentro de ésta, se profundiza en la simbólica de lo siniestro.

El valor de la leyenda está en su contenido representacional de verdad, es decir, en eso que permite su apariencia y contextualización espacio-temporal en los registros de la memoria simbólica de los pueblos. Igualmente se apoya en su construcción estética-ficcional y por último en su contenido eminentemente fantástico. Alcalde (2003) señala que seres extraños como duendes, fantasmas, aparecidos, espantos, constituyen algunos ejes por donde gira la acción de la leyenda fantástica. El relato de la leyenda se construye con matices discursivos de lo real, pero compuesto a su vez por elementos fantásticos. Sus hechos no se corresponden plenamente con lo que el hombre asume como *verdad*, sino con asuntos misteriosos o siniestros. No solo se va a entender el relato fantástico de la leyenda como género discursivo, sino como estética ficcional de lo siniestro. La narrativa fantástica la conforman ficciones que se destacan por su temática demoníaca; pero que de alguna manera son verdades para el llanero. Las figuras del Diablo, la Sayona, la Llorona, *El Silbón*, la Bola de Fuego tienen una significación en el contexto social, pero también en la imaginación fantástica. La sociedad las tiene como herencia, como componentes fundamentales de su tradición y la *crítica literaria* como creaciones narrativas representativas de su universo fantástico y siniestro.

Los registros de la historia analítica y crítica de la leyenda fantástica venezolana carecen de estudios que aborden esta modalidad discursiva bajo el criterio de la hermenéutica simbólica y sobre todo que consideren lo siniestro como expresión del imaginario fantástico de la cultura llanera. Existen algunos trabajos antológicos o diccionarios venezolanos sobre la leyenda; pero de carácter general. Sin embargo, investigaciones que contemplen la teorización de una simbólica de lo siniestro, así como el análisis hermenéutico simbólico de la leyenda, no las hemos localizado. Indagar ahora las razones acerca del poco interés que ha habido en los centros de investigaciones literarias de las universidades venezolanas por realizar este tipo de estudios, cuyo tema central sea la leyenda, y más específicamente la fantástica, no le vemos la relevancia en este momento. Lo que sí demanda una crítica epistémica y una reflexión

teórico-literaria en la actualidad, es la construcción de una propuesta de investigación que analice el imaginario social y simbólico de nuestra cultura llanera.

La cultura del Llano tradicional venezolano tiene múltiples rasgos caracterizantes. Lo siniestro viene a ser uno de estos. Aunque, aquel Llano que merodeaba en solitario el paso de los hombres, el que servía de espacio infinito a las andanzas del llanero, el que se acurrucaba temeroso en las faldas de las montañas, el mismo que era una sola distancia, una terrible y hermosa inmensidad, dicen ahora que ya no está. Ese Llano de caminos polvorientos que venían casi del infinito y se perdían en los mantos distantes de la soledad, pasó de la geografía al recuerdo, a la nostalgia. Esos senderos de la llanura que llevan a todas partes y a ninguna a la vez, son caminos estirados y muertos “por donde va muriéndose el Llano” (Gallegos, 2011, p.33). Aquel era un Llano donde los hombres tenían que hablar con su sombra, para no dejar que el silencio se adueñara de todo. Llano que primero estaba en la memoria de sus moradores y luego en la mirada, en la distancia, en el soñado horizonte.

Nos encontramos que Mannarino (1997) refiere un Llano donde el horizonte toma la sabana y se hace lejanía permanente, aderezado con misterios, mitos, leyendas y de coplas espontáneas para distraer la soledad y recordar las ausencias. De ese Llano que se fue arraigando en la memoria simbólica de sus hombres, todavía hay señales en el imaginario discursivo, es decir, que en la literatura se encuentra aún como presencia, una llanura nostálgica que se fija en el apretado cuadro de la palabra escrita, en el canto y en la oralidad. Desaparece una forma física o geográfica de ser del Llano; pero trasciende su sentido de llaneridad, su mundo simbólico. Todavía en las sabanas, hatos y pueblos existen las leyendas fantasmales que le dan una fisonomía particular al Llano venezolano.

Señala Bravo (1986) que lo fantástico en la literatura venezolana ha sido una de sus líneas básicas de creación y estudio crítico. A mediados de los ochenta sostenía que había cuatro momentos de la literatura fantástica en Venezuela. El

primero estaba representado por la obra de Julio Garmendia (*La tienda de Muñecos*, 1927). El segundo encuadrado por la estética del doble, en *El falso cuaderno de Narciso Espejo*, 1952 de Guillermo Meneses. El tercero sustentado en la alteridad, el juego de la imaginación y lo fantástico ilusorio en Salvador Garmendia (*Los pequeños seres*, 1959 y *El único lugar posible*, 1981) y por último la expresión cósmica en la narrativa de Pedro Berroeta (*La leyenda del Conde Luna*, 1956). En la investigación de Bravo se menciona tímidamente a Alejandro García, quien en 1900 publicó cuentos fantásticos en su libro *Oro de alquimia* y también a Pedro Emilio Coll, quien en 1925 presenta el libro: *La escondida senda*.

Carlos Sandoval (2000a) en *Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX)*, sostiene –tómese como datos históricos sobre el tema- que lo fantástico en la narrativa del país se inicia con: *La noche de máscaras* de Antonio Ros de Olano, cuento que aparece publicado en Madrid-España en 1840. También Sandoval reseña que la primera leyenda fantástica venezolana es: *La caverna del Diablo*⁷.

Las leyendas fantásticas simbolizan el contexto social de la gente para hacerlo más comprensible y para que de alguna manera entre, reconstruyéndose continuamente, en el juego de lo imaginario. La leyenda es un texto literario con un profundo lenguaje simbólico. Las podríamos concebir como narrativas de la identidad fantástica de la llanura venezolana y como expresión discursiva de una simbólica de lo siniestro. Es bien común que al hombre se le aparezcan imágenes sagradas, lo que Eliade (1980a) denomina expresiones hierofánicas; pero también es factible que se le manifiesten figuras siniestras. Ante esas posibilidades, caben estas interrogantes: ¿Es que solamente lo sagrado se revela ante los individuos? ¿Será que lo siniestro, ante la mirada del hombre no constituye o representa una manifestación tan relevante como lo sacro? Si no alcanza la categoría de relevante, al menos debe reconocérsele su presencia angustiante. Lo siniestro constituye la manifestación de lo demoníaco o de ese hecho extraño en la cotidianidad del hombre. Representa una experiencia que se

traduce en mirar algo que estaba en secreto y que se ha manifestado como una sensación ominosa. El misterio espectral, en imágenes o figuras fatales, hace su aparición y causa lo siniestro.

⁷ El autor es José Heriberto García de Quevedo (Coro, estado Falcón, 1816-París, 1871) y se publicó en España en 1849, aunque el mismo narrador reconoce que su origen se remonta al siglo XVII.

al hombre. Lo aterrizante (MURILLO CARRICHERA, 2011) surge hasta en donde uno debería poder sentirse más seguro: *la casa*. De tal manera, que lo fantástico y lo siniestro aparecen en los lugares más cotidianos de la gente. Eco, en *Historia de la fealdad* (2007), asocia lo siniestro con la angustia, lo terrorífico, con algo olvidado o inusual que retorna de pronto. Llama situaciones inexplicables, a aquellas que tienen la condición de lo siniestro. Estos hechos pueden ser la presencia de una serpiente verde con ojos y cola de fuego o el movimiento de unas sábanas que toman formas espectrales. Siniestra es aquella sombra negra que atraviesa un ventanal sin abrir ninguno de sus batientes, igualmente ese soplo de viento agitando misteriosamente un sudario. Un horror angustioso es producido también por la rigidez de una figura de piedra. Para Eco, uno de los acontecimientos más siniestros se encuentra en la aparición de *un sosias*, figura del doble, que repentinamente se detiene frente a tu rostro. Asimismo, Trías (2013, p.150) llama a lo siniestro “sentimiento de horror y de espanto” que provoca un terror atroz. Esa sensación se encuentra en las cosas familiares, en las más normales; hasta en una divinidad existe una faz tenebrosa. Lo siniestro causa espanto porque lo normal se ha hecho misterioso, es decir, lo fantástico ha desbordado los límites de lo real.

Sobre la base de lo siniestro y del carácter simbólico presente en las leyendas fantásticas de la llanura venezolana es que concebimos la simbólica de lo siniestro como un *continuum* narrativo simbólico signado por lo espectral. Una simbólica es expresión unificante y multívoca del universo cultural de una sociedad. Valverde (2003, p.53) asegura que la “simbólica transforma el fenómeno

en idea, la idea en imagen, y de tal manera que la idea siempre persista infinitamente activa e inaccesible en la imagen”. Ricoeur (2008, pp.59-60) por su parte sostiene que una simbólica “no reside en tal o cual símbolo, menos aún en su repertorio abstracto”, ya que las imágenes se repiten en un juego reiterativo, donde cada una significa en potencia todas las demás. La simbólica se encuentra entre los símbolos, como relación entre éstos. Es una suerte de dialogía que se conforma para darle significado y coherencia al imaginario de una sociedad, de una cultura. Urdimbre imaginaria de la vida humana, emergiendo y relacionándose con la cultura simbólica a través de sus principales manifestaciones narrativas, en nuestro caso, las leyendas fantásticas. Toda complejidad que los símbolos delimitan y a su vez proyectan en el imaginario de una sociedad, debe comprenderse como una simbólica. La simbólica que pretendemos cimentar se apoya en el manejo de variantes espectrales de lo siniestro (la sombra, el Diablo, una figura teriomorfa, una mujer demoníaca, un lugar maldito) que le dan vitalidad o cuerpo narrativo a lo siniestro en la leyenda fantástica. Consideramos que una *simbólica* es parte de un complejo de símbolos que denotan el sentido y significación de los misterios del hombre,

Las doce (12) leyendas fantásticas de la cultura llanera que conforman nuestro corpus, se analizan bajo la base epistémica de lo siniestro, constructo teórico elaborado por varios autores, a partir de distintas disciplinas. Se inicia con Sigmund Freud (1919), se pasa por Umberto Eco (2007), y concluimos en Eugenio Trías (2013). Otras líneas teóricas en que nos apoyamos destacan, la noción del relato fantástico (Todorov, 1981), el imaginario simbólico de Durand (1999; 2005) y las configuraciones culturales (Garagalza, 2002; Grimson, 2011) entendidas como combinación de realidades múltiples, como articulación de sentidos específicos y como conformación de elementos que adquieren su significación en una *estructura simbólica* dialógica, relacional, es decir, en un *continuum* simbólico.

En esta investigación, encuadrada en el paradigma cualitativo (Martínez Miguélez, 2007), se hace una triangulación metodológica (Bericat, 1998) ya que la hermenéutica simbólica de Ortiz-Osés (2003), así como los criterios de

textualidad de la hermenéutica de Ricoeur (1999, 2000, 2006, 2008, 2010) nos permiten hacer una revisión que aspira a alcanzar una comprensión de los sentidos simbólicos de las leyendas escritas y radiofónicas. En Ortiz-Osés (2003) la hermenéutica simbólica pasa del *significado* al *sentido: eso que se quiere decir*. De tal modo, que se inserta en un marco simbólico cultural diverso. Interpreta la realidad y su alteridad en el contexto simbólico de su valor. Con la hermenéutica de Paul Ricoeur se revisa cada una de las leyendas escritas o radiofónicas. Esta visión ayudará a acercarnos al sentido ontológico e imaginario simbólico del corpus que se ha seleccionado.

Los cinco criterios de la textualidad que Ricoeur propone en sus obras ensayísticas, nos van a permitir realizar un análisis hermenéutico a cada una de las leyendas del *corpus*. Nuestro estudio tendrá un carácter selectivo en cuanto al uso de esos criterios. No aplicaremos simultáneamente los cinco criterios a cada leyenda. El método consistirá en determinar dos o tres criterios relevantes para abordar cada obra. Consideramos que a veces un texto tiene un profundo sentido ontológico o bien destaca por la relación entre el habla y la escritura. Los argumentos para establecer los criterios relevantes de análisis no serán formulados arbitrariamente por el investigador, sino que el mismo contenido textual de la leyenda será el que ofrezca las evidencias para aplicar los criterios determinados. En el Capítulo IV se darán más detalles sobre el procedimiento metodológico. Lo que sí debe quedar claro es que todas las leyendas de la muestra serán revisadas de acuerdo a estos criterios.

El planteamiento del *continuum*, al cual nos hemos estado refiriendo, pretende responder a la idea de que en la literatura, la fragmentariedad, el corte, el aislamiento de su mundo narrativo no es un *absoluto* en su andamiaje discursivo. Lotman (1996, p.145) afirma que “Los símbolos representan uno de los elementos más estables del *continuum cultural*” y en Eagleton (1998) encontramos que todos los textos literarios, en su tarea de transmitir verdades intemporales, “nacieron de otros textos literarios” (p.86). Ricoeur (2010) tiene una sentencia que nos ilustra al respecto: “no hay quizá creación simbólica que no esté

arraigada en última instancia en el acervo simbólico común a toda la humanidad” (p.33).

La idea de la cultura como un *continuum* se puede asociar con la concepción de *integración cultural* de Geertz (2003). Lo primero que subrayamos en el texto de Geertz es que lo *simbólico* guía las experiencias individuales y las de signo grupal. Las formas simbólicas en uso, marcan la dinámica interactiva del hombre. Ahora bien, *la integración cultural* en Geertz no es una verdad única, todo lo contrario, junto a ella, actúa la *discontinuidad cultural*, donde se observan retazos, remiendos, abismos, puentes y disímiles manifestaciones que muestran rasgos de integralidad, interdependencia; pero a su vez de una incongruencia significativa. Alega que la cultura se mueve no como una “armoniosa sinergia concertada de las partes como un todo, sino con movimientos inconexos...” (p.336) de cada una de estas partes. El *continuum* se asemeja a la concepción de la integración cultural de Geertz, dado que el primero considera su realidad entre la afinidad y heterogeneidad de sus componentes.

Así como como abordamos un *continuum* en lo cultural, éste también se da en la literatura. De tal manera que no es posible hacer alusión a un *continuum* social, histórico, mítico, sin pensar en uno de carácter *narrativo*. Más que rupturas en las narrativas literarias, predomina la interacción dentro de esa diversidad. La leyenda es narrativa de lo misterioso y de lo simbólico en las configuraciones culturales. Entendemos que su sentido profundo se esquematiza en mostrar un universo humano lleno de símbolos que a pesar de su inmensa pluralidad los une “ciertas *convergencias y correspondencias*” (Garagalza, 1990, p.118). Lo que lleva a concebir a las obras literarias como espacios sin límites, donde todas son partícipes de una marcada intertextualidad. Hay en las diferentes narrativas, alguna copresencia de ese gran corpus creativo e imaginario que es la ficción colectiva de la humanidad. El carácter *dialógico* del *continuum* viene a ser su condición fundamental. Mostacero (2007) lo denomina como *continua* o coexistencia de fenómenos interdependientes. En él se gesta una suerte de espacio de libre comunicación. “Esta zona de intersección se caracteriza por la

presencia de fenómenos híbridos” (p.123). Asevera que dentro de un *continuum* no existen fronteras ni límites. Eco (2011) hace alusión a este aspecto. Lo muestra como una *masa amorfa*; el lenguaje es quien le confiere determinadas formas convencionales, desde donde se origina lo decible y lo pensable. Lo que se expresa, ajustado a patrones lingüísticos y a transacciones compatibles socialmente, no es más que una *construcción cultural*.

Con lo expuesto hasta aquí, podemos señalar que la idea teórica sobre el tema se centra en reconocer a la simbólica de lo siniestro como un *continuum simbólico-narrativo* del imaginario fantástico de la llaneridad venezolana. Por tales razones, esta investigación tiene como objetivo general: *generar una aproximación teórica sobre una simbólica de lo siniestro en el imaginario de la leyenda fantástica en la llanura venezolana*. Igualmente destacan como objetivos específicos: a) estudiar la leyenda como modalidad narrativa en su proyección del imaginario simbólico del llanero venezolano; b) identificar algunas figuras de lo siniestro en la leyenda fantástica de la cultura llanera; c) interpretar la manifestación de imágenes simbólicas de lo siniestro en la narrativa de la leyenda fantástica en la llaneridad venezolana y d) proponer un corpus representativo de la leyenda fantástica y sistematizarlo en categorías epistémicas.

Todos estos objetivos se conjugan para construir un marco teórico que nos lleva a sostener nuestra tesis central: *la leyenda fantástica de la llanura venezolana forma parte de un continuum simbólico-narrativo, cuya coherencia temática, se apoya en una simbólica de lo siniestro*.

Igualmente nos hacemos las siguientes interrogantes: ¿Se puede identificar en la narrativa de la leyenda fantástica venezolana una ascendencia o proyección del imaginario de la Europa medieval? ¿Muestran las leyendas fantásticas del Llano venezolano algunos atributos pertenecientes al discurso mítico de la cultura indígena prehispánica y rasgos de la cultura negra africana? ¿Puede considerarse lo siniestro como una presencia simbólica manifiesta y constante en la narrativa

de la leyenda fantástica venezolana? ¿Cuál es la significación de los símbolos de lo siniestro en el imaginario fantástico del llanero venezolano? ¿De qué manera contribuiría con la literatura y cultura llanera, el afianzamiento y sistematización de un corpus antológico sobre la narrativa de la leyenda fantástica de la llaneridad venezolana? ¿Cuáles serían las categorías simbólicas de lo siniestro que se pueden identificar en las leyendas fantásticas de la llanura venezolana? ¿Qué rasgos de naturaleza siniestra definen la llaneridad como factible configuración simbólico-cultural identitaria en nuestro país? ¿Poseen las leyendas fantásticas venezolanas atributos copresenciales en su diegética narrativa que nos permitan considerarlas como unidades dialógicas y discursivas caracterizadas por una simbólica de lo siniestro?.

El discurso especular que privó en los inicios de la cultura americana, ha quedado como trasfondo o aura presencial en el imaginario narrativo de la leyenda fantástica del Llano venezolano. Esta breve revisión evolutiva de los discursos sobre lo americano, no solo se pone en evidencia la relación disciplinaria (Historia-Literatura), sino que se demuestra que el discurso espectral de leyendas y relatos sobre espantos de la llaneridad venezolana, ha sido una constante que tiene en el universo mítico medieval uno de sus puntos de origen. Estos registros ficcionales: (Florentino y el Diablo, la Sayona, la Llorona, El Silbón, el Hachador perdido, la Cascabel del Diablo, la Bola de Fuego, entre otras leyendas) de naturaleza misteriosa nos dan el aval, si miramos retrospectivamente esta discursividad imaginaria, para afianzar la idea primordial de esta propuesta que se centra en comprender y valorar la significación de los símbolos y las categorías epistémicas de lo siniestro en las leyendas de la llanura venezolana. Creemos que entre lo siniestro de la narrativa fantástica de la leyenda llanera y el discurso imaginario inicial de la conquista existe una relación de interdependencia sustentada en el lenguaje especular y en un relato simbólico-fantástico que ha mantenido una continuidad evidente. La leyenda fantástica llanera no constituye un corpus narrativo aislado, sino que más bien se ha fortificado con las tradiciones narrativas de carácter fantástico de otras culturas literarias.

A continuación se puntualiza, en la estructura de la tesis, el contenido de cada capítulo. En el Capítulo I se expone el fundamento epistemológico de la investigación. Haciendo énfasis en la cultura como intangible humano. La revisión comprende el análisis de algunas concepciones teóricas fundamentales como la funcionalista y la semiótica. En cuanto a lo imaginario, se considera la visión de Castoriadis, sobre todo lo referente al mundo social instituido como respuesta a la trascendencia y articulación de sus sistemas simbólicos y significaciones imaginarias. Una vez considerada esta proposición (texto de carácter transicional entre el imaginario social y el imaginario simbólico) de Cornelius Castoriadis (2007), entramos al estudio de la imaginación simbólica en Gilbert Durand (2005), sobre todo lo concerniente a la Antropología de la Imaginación, el Mito análisis y su relación con el carácter ominoso (demonios y almas espectrales) de la narrativa de la leyenda fantástica llanera. Igualmente se revisan los arquetipos de la *Sombra*, *la Madre terrible* y *el Anciano sabio* y su valoración en el inconsciente colectivo del llanero. La última parte de esta esquematización epistémica, se centra en la leyenda como modalidad narrativa y se traza una propuesta sobre las formas de textualización identificadas en estos relatos ficcionales, cuyo origen se encuentra en la memoria oral de los pueblos y se fija como texto literario en una escritura de expresión estética. En el Capítulo II se describe al Llano como geografía, sociedad, imaginario nacional y como marco de la llaneridad, en su condición de valor nostálgico e identitario del llanero en las narraciones fantásticas de la leyenda.

El Capítulo III presenta la teoría fundamental de nuestra tesis. Se parte de la presentación y descripción de algunos temas básicos de la literatura fantástica. Después se profundiza en la muerte como motivo o angustia central del hombre y su incidencia en las proyecciones simbólicas y narrativas. No solo se aborda lo siniestro como expresión ficcional que circunscribe lo bello y lo terrible a la vez, sino como un *continuum* simbólico-narrativo gravitante en la leyenda fantástica venezolana.

El Capítulo IV, contempla el análisis hermenéutico-simbólico de las doce leyendas del corpus. Primero, bajo la noción de la hermenéutica simbólica, se

identifica, clasifica y describe cada leyenda con una categoría epistémica determinada. Dada la caracterización, aparición y presencia de lo siniestro se establecieron cinco categorías: Daemofanía, Teriofanía, Damntopofanía, Nictofanía y Brimofanía. Al final del capítulo, cada leyenda escrita o radiofónica, se analiza bajo algunos de los cinco criterios de la textualidad de Ricoeur. Igualmente se muestra un resumen hermenéutico-diegético de cada leyenda. En éste se ubican sus secuencias argumentales, se alude a los criterios ricoeurianos más concretos y se reproducen los registros isotópicos o lexías denotativas de lo ominoso que reconfiguran la simbólica de lo siniestro. Por último se exponen las conclusiones de la tesis.

CAPÍTULO I

1.- IMAGINARIOS, SÍMBOLOS Y LEYENDAS

1.1.1- La cultura

La cultura es una categoría social que sufre permanentemente redefiniciones, pues participa de una vigorosa y activa teórica donde se desdibujan y reconstruyen bordes y fronteras epistémicas de una manera constante. Clifford Geertz tiene una sentencia lacónica, pero incuestionable al respecto. Sostiene que la primera condición de cualquier la teoría cultural es que “no es dueña de sí misma” (2003, p.34). Admite que la fijación del desarrollo teórico es menos accesible en la Antropología que en otras disciplinas. Pareciese que entre el discurso teórico y su objeto de estudio se impone una línea divisoria difícil de sortear. La tensión de penetrar ese universo simbólico en el que vive el sujeto, es una tarea de naturaleza conceptual que es propia de la cultura, pero no siempre se logra ejecutarla plenamente. Finaliza expresando Geertz que “En realidad, cuanto más se desarrolla la teoría más profunda se hace la tensión” (ob.cit.). Lo que deducimos es que reconoce lo complejo que supone ofrecer una definición irreversible sobre el término *cultura* y menos aún implantar *un modelo teórico* concluyente sobre la misma. De tal manera que la *episteme cultural* posee una realidad transitiva, ambigua e imprecisa. Esta imagen indeterminada o de incompletud en el marco teórico de la cultura viene a constituirse en su gran fortaleza.

Ahora bien, lo que se tiene como cultura es un acervo, una memoria que se dinamiza con las diferentes interpretaciones que hace el hombre de sus universos simbólicos. El ideario de una sociedad es lo que constituye su ámbito mitológico cultural y simbólico. Las mitologías culturales (Ortiz-Osés, 2001) construidas en un lenguaje dialéctico y coimplicativo, buscan darle sentido a la realidad humana, ya sea en imagen civilizacional, colectiva e individual.

Esa búsqueda no la signa el azar o la anarquía, pues los pueblos poseen en la cultura un *supersistema* coherente de organización. Un supersistema que se asume como intemporal, impersonal, abstracto, transmisible y acumulable. Esto nos lleva a pensar la cultura como una continuidad en el tiempo, trasciende la individualidad para hacerse colectiva. Sus principios tienen una condición de intangibilidad y pueden trasvasar de generación en generación su riqueza

simbólica. Esa ligazón sistémica no implica necesariamente homogeneidad, sino diversidad que va por el lado de la realidad medianamente originaria y única de cada sistema cultural. La noción de originalidad cultural tiene sus certeros detractores. Dussel (1968), por ejemplo, reconoce que no todo pueblo ha creado una cultura original, pero sí cuentan con una, que si bien puede ser inorgánica, superficial o heterogénea, es bien representativa.

Por eso se entiende, en su visión cultural de la historia americana, la gran interrogante dusseliana *¿Quiénes somos culturalmente?* En el fondo, la interrogante es de una particularidad ontológica y societal. La preocupación, eminentemente humana, pasa por ubicar al hombre en su mundo cultural y llevarlo, pasando por el prisma o territorio heideggeriano, a la angustia del *ser ahí* latinoamericano. Sin duda que la respuesta va más allá de cualquier hallazgo epistémico, se ubica en el ámbito de la develación ontológica, de la autenticidad identitaria cultural, sustentada en una forma y en un discurso representacional que los hombres construyen e interpretan para comprender y explicar su universo simbólico. La cultura, como producto de esa exploración inquebrantable, garantiza a las sociedades su permanencia, ya que no es solo su representación simbólica y significativa, sino que implica un entramado general de significados y formas que comparten la diversidad cultural y la compleja sistematicidad de los universos simbólicos del hombre. Podríamos catalogar a la cultura inicialmente como una totalidad multidimensional, híbrida y polivalente. También deberíamos concebirla como un sistema simbólico-social abierto y en permanente interacción (Fernández Colón, 2010).

El término cultura, como concepto, ha tenido un proceso etimológico-semántico, muy dinámico. Ha variado según posturas paradigmáticas diferentes, a veces contrarias, siempre con la idea de *fijar* su significación en el ámbito social. Ya en 1871, Edward Taylor (ver el libro *Primitive cultura*), planteaba que la cultura había que asociarla a los “conocimientos, creencias y hábitos que el ser humano adquiere como miembro de la sociedad” (citado por Grimson, 2011, p.56). Esta idea no solo supone que hay gente culta o inculta, dado que todos somos seres culturales, sino que propugnaba el sentido de una

gran y única cultura, donde todos deberíamos ir a remozarnos, pues de lo contrario no seríamos sujetos culturales. Sólo la condición de pertenecer a una sociedad ofrecería el aval suficiente para ser copartícipe de su cultura. Contrario a esta premisa, el devenir temporal ha demostrado que la cultura es múltiple y que su valor más distinguido es la diversidad.

Revisemos -pesquisa ajustada a los intereses de esta propuesta- seguidamente algunas nociones en la evolución teórica de la categoría epistémica: *cultura*. Iniciemos con Bronislaw Malinowski (1966). Éste, bajo el criterio funcionalista, parte de la concepción de que ningún concepto de cultura es capaz de abarcar todas las “específicas rarezas y extravagancias de las demás” (p. 54). Estas manifestaciones culturales diversas, aunque parezcan muy extrañas, están en esencia emparentadas con funciones culturales universales y fundamentalmente humanas. Atendiendo a esta teoría, notamos que en las culturas existen elementos que cumplen una función homóloga, es decir, por alguna parte hacen que las expresiones culturales, por muy diferentes que parezcan, se relacionen.

De acuerdo a su opinión, la cultura es una integralidad constituida por grupos sociales, por ideas, creencias y costumbres. Cada cultura primitiva o desarrollada comprende un todo con referentes materiales, humanos y espirituales. Lo importante, según Malinowski, es que lo cultural satisfaga necesidades básicas del hombre, que las tradiciones se mantengan y se transmitan a otras generaciones y que haya un orden mínimo para que los intercambios y cooperación cultural puedan realizarse satisfactoriamente. La cultura tiene dos grandes imperativos. Uno de carácter instrumental que se refiere a actividades económicas, normativas, educativas y políticas. El otro imperativo es de naturaleza integrativa, ya que interconecta el conocimiento, la religión, la magia, las ideas, los valores, las creencias, entre otras modalidades de expresión cultural.

Ante el anterior panorama teórico, Malinowski propone dos tipos de análisis para el estudio de la cultura: el *funcional* y el *institucional*. En el primero

se la concibe como un sistema de realidades, que por un lado satisface necesidades humanas y por otro, es el resultado de un comportamiento o actividad cultural constante. Mientras que en el modelo de análisis institucional, se parte del componente organizacional. Los principales factores de la organización tienen un trazado universalista, ya que sus aspectos presentan innegables similitudes que se pueden constatar en el *amplio ámbito* de las variaciones culturales.

Esa universalidad se da en la medida en que esos factores puedan ser aplicados a todos los grupos organizados. Se debe acotar que Malinowski, en su intención de reforzar sus postulados teóricos, se pregunta *¿Hay algún esquema universal, aplicable a todas las culturas humanas?* Su argumento principal se sustenta en unidades de organización humana que él señala con el término de *institución*. En este tipo de análisis se impone un acuerdo sobre diversos principios que congregan a cualquier cantidad de personas. Uno de los argumentos fundamentales de la teoría funcionalista sostiene que todo elemento cultural debe interpretarse en el marco de una realidad integrada. Con el estudio de ciertas instituciones se refieren realidades muy parecidas en cualquier sistema cultural.

Una de esas líneas distingue al pueblo como un *universal* institucional, ya que este tipo de organización humana actúa sobre un territorio; pero su agrupamiento está regido por el principio de proximidad y contigüidad. Como organización social y cultural tiene la capacidad interactuar o cooperar con otros grupos similares, logrando así trascender su territorialidad dada y establecer interrelación con otras entidades parecidas.

En definitiva, la cultura concebida por Malinowski no es un hecho aislado, requiere de un sistema que sea respetado y acatado por los miembros de cada grupo o manifestación social, ya que las normas constitutivas representan la idea de toda institución. La visión institucional de la cultura se establece sobre la base de lo preceptual; el otro tipo de análisis, el funcional, se apoya en el papel que una institución juega dentro de la esquemática integral de la cultura como sistema.

En tal sentido, la institución debe existir para que lo funcional tenga espacio para actuar.

Si bien Malinowski establecía que toda la estructura cultural de una sociedad se constituía para desempeñar una función específica, coloca en un segundo plano el origen de las diferencias entre las culturas y sobre todo, no aclara la presencia de los puntos por donde se puedan asimilar las unidades culturales. Argumentaba que precisar el origen de las culturas llegaba a formar parte de una tarea improductiva, si no se contaba con registros confiables al respecto. Su celo por documentar con datos puntuales del contexto las investigaciones sobre la cultura, lo llevaron a desconfiar del discurso especulativo. Sin embargo, pudiera pensarse, que en la especificación de lo funcional de los elementos culturales, subyace, de alguna manera, su perfil originario. En cuanto a los patrimonios culturales de cada sociedad que guardan una similitud, los aprobaba, pero sin darle relevancia a sus particularidades. Creía que lo específico era parte de un todo y éste era lo que realmente tenía una función. Paradójica posición, ya que su trabajo fundamental era de carácter etnográfico, ponderando la observación directa, los casos concretos y los hallazgos en comunidades pequeñas. El resultado de estas investigaciones en micro espacios locales era extrapolado a una dimensión de carácter nomotético. Otro punto donde se nota alguna fragilidad en la concepción cultural de Malinowski, se refería a verla como un medio instrumental para satisfacer necesidades y no como una dimensión simbólica que regularía el pensamiento del hombre.

Otra noción relevante en la evolución de las teorías culturales, es la estructuralista de Claude Lévi-Strauss (1995). Lo primero que distinguimos en esta obra monumental de la antropología universal es que los hechos humanos tienen diversas vías disciplinarias de análisis. Esas tendencias “particulares” de razonamiento epistémico hacen notar que la Antropología requiere de otras ciencias para cumplir totalmente con sus objetos de estudio. Una de estas ciencias es la Lingüística, a quien el autor considera como la más desarrollada de las Ciencias Sociales, por el amplio manejo simbólico de sus relaciones.

Lévi-Strauss, en ese proceso de transposición disciplinar (Lingüística-Antropología), encuentra que entre el itinerario de sus problemas sociales investigados y ciertas etapas de la reflexión lingüística existe una sorprendente analogía. Creía que del carácter análogo u homológico de las estructuras de las culturas se tendría que llegar a los dispositivos profundos de esos universos culturales. Igualmente suponía la existencia, dentro de los esquemas funcionales y estructurales de la cultura, de códigos, normas, métodos comunes en el hombre en cuanto al desarrollo de su pensamiento mítico.

Así como cada lengua retiene para sí un reducido número de sonidos, dentro de una diversidad posible, los grupos sociales, conservan “ciertos elementos —algunos de los cuales, al menos, permanecen idénticos a través de las más diversas culturas” (Lévi-Strauss, 1995, p.84). Completa su discurso relacionante de las ciencias, advirtiendo que las disciplinas científicas del ámbito social se sustentan en íntegros sistemas simbólicos. Quizás como una manera de personalizar su postura, anuncia: “nos hallamos en pleno simbolismo” (*ob. cit.*, p.95).

El término cultura, afirma en su texto clave: “se emplea para reagrupar un conjunto de variaciones significativas cuyos límites, según prueba la experiencia, coinciden aproximadamente” (Lévi-Strauss, 1995, p.317). Si bien esta coincidencia no es absoluta, en ella se muestran indicios válidos para pensar que las variaciones significativas se relacionan constantemente con sistemas culturales que de acuerdo a Lévi-Strauss se clasifican en: universal, continental, nacional, provincial, local, familiar, profesional, confesional, político, entre otros. El objeto real de los estudios estructurales “son las constantes ligadas a estas variaciones, y entonces es posible advertir que la noción de cultura puede corresponder a una realidad objetiva” (p.267). Esta coincidencia, según Lévi-Strauss, no tenía que darse en términos absolutos y que en consecuencia, esa realidad objetiva no era un impedimento para definir la cultura como una entidad etnográfica de variaciones significativas.

La cultura también puede abordarse desde un ángulo semiótico. Dentro de los teóricos de la semiótica cultural solo haremos mención a Umberto Eco y Iuri Lotman. La noción semiótica de Eco (1986, 2000) revisa primeramente, los trabajos de Ferdinand de Saussure y de Charles Peirce. Una vez que analiza a estos autores, Eco se atreve a proyectar que “toda cultura es comunicación y que existe humanidad y sociabilidad solamente cuando hay relaciones comunicativas” (1986, p.23). El significado de un término, desde la concepción semiótica de Eco (1986) es una *unidad cultural*, ya que se ubica y es parte de un inagotable sistema semántico. Toda significación (semiótica) se inserta y responde a códigos sociales y a una simbólica individual. Así, la cultura es un fenómeno semiótico o de significaciones estructuradas en signos y códigos de interpretación colectivos y particulares.

Ante la perspectiva de esta concepción teórica, la cultura se construye como un sistema de significaciones, una realidad semiótica o una organización sígnica. Al concebirse como sistémica, se deduce que su mundo lo conforman unidades relacionadas. Como quedó reflejado en los estudios realizados por Peirce y continuados en parte por Eco, la relación o cooperación es tri-relativa, al menos se involucran el signo, su objeto y su interpretante. Los tres explican mejor, sin duda, la significación semiótica de las cosas, las ideas, los pensamientos, los símbolos. Eco (2000) pone claramente una división entre interpretante e intérprete. El interpretante no es un sujeto estrictamente humano, sino una representación de muchas posibles en un sistema semiótico. Se le concibe como una entidad abstracta en permanente comunicación. Piénsese en representaciones infinitas en el marco de un proceso de semiosis ilimitada. Eco (1986) establece cinco formas que el interpretante podría adoptar. La primera es ser *equivalente* o aparentemente *equivalente* de otro sistema semiótico. La equivalencia se establece entre palabras e imágenes, por ejemplo, el término /silla/ (sistema comunicativo de escritura) y el dibujo de una silla (sistema comunicativo pictórico). La segunda forma es un *indicio* o señalamiento directo sobre un objeto particular, teniendo en cuenta que existen numerosos objetos

(cuantificación universal) como el indicado. La número tres se refiere a la correlación entre el código semiótico *científico* y el coloquial. La expresión /sal/, en términos coloquiales, tiene equivalencia en el lenguaje científico como *cloruro de sodio*. La cuarta es una *asociación emotiva* de valor connotativo fijo. Por ejemplo, el perro siempre representa la fidelidad, es el mejor amigo del hombre. La última forma se refiere a la traducción lingüística. Estas formas nos dan una idea de la riqueza denotativa del interpretante que Eco encuentra en la semiótica peirciana. La semiótica de la cultura examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados.

Por su parte Lotman en su obra *La semiosfera II. Semiótica de las artes y de la cultura* (1998) encuentra que existe una premisa científica en los estudios de la cultura, sustentada en la “posibilidad de interpretar toda la variedad de los textos culturales realmente dados como un único sistema, estructuralmente organizado” (p.67). En Lotman (1996), el texto es un *dispositivo intelectual*, semióticamente heterogéneo, que tiene la capacidad de *entrar* en complejas relaciones. Rompe con la correspondencia: *destinador-destinatario* y dialoga con el complejo contexto cultural circundante. Puede interactuar debido a su carácter dinamizador: transmite, transforma y produce mensajes. Así el texto deviene en “memoria cultural colectiva. Como tal, muestra, por una parte, la capacidad de enriquecerse ininterrumpidamente, y, por otra, la capacidad de actualizar unos aspectos de la información depositada en él” (Lotman, 1996, p.54). La relación *texto-contexto o memoria cultural*, adquiere en el pensamiento lotmaniano, una dimensión vital; puesto que el texto al tener carácter metafórico (se le percibe como sustituto de todo el contexto) y metonímico (representa el contexto como una parte representa el todo) adquiere rasgos de un modelo de cualquier cultura. Esta idea de Lotman sobre la cultura y su grado de semiosidad, la vemos más específica en el siguiente enunciado:

Todo modelo de la cultura es homeomorfo al universo de una colectividad dada. Lo abarca todo. Y a la inversa: el modelo que no abarca el conjunto universal de elementos de la estructura del mundo no es un modelo de la cultura (1998, p.87).

La relación homeomórfica entre lo interno y el contexto de un modelo cultural es fundamental para comprender la noción del hecho cultural semiótico. Lógicamente que ese mundo al que hace referencia Lotman, es el que comprende a cualquier modelo cultural de la sociedad. En su concepción, ningún sistema cultural funciona en un vacío. Éste se encuentra inmerso en un espacio semiótico que Lotman llama *semiosfera*. Considera que la interconexión de todos los elementos semióticos no es una metáfora, sino una realidad de este tiempo global. De allí que el principio sustancial de la simiosfera sea la complementariedad. Solo funciona si forma parte de un *continuum semiótico*. Ese *continuum* es lo que Lotman llama: *semiosfera*. Lo entiende como espacio o universo semiótico delimitado. Esta delimitación viene dada por espacios extrasemióticos o alosemióticos que circunscriben ese universo. Dentro de este aspecto de lo delimitable semióticamente, destaca el concepto de *frontera* que permite ver el *continuum* semiótico como una realidad abstracta que ayuda a realizar los contactos entre lo *alosemiótico* (lo que no ha sido sometido a un proceso de semiotización) y lo *no-semiótico* (espacio de otra semiótica). El espacio semiótico (Lotman, 1996, p.16) se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares, con una “organización manifiesta y de un mundo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia, en el cual están sumergidas las estructuras nucleares”. En lo periférico se instituyen formaciones semióticas diversas que se organizan en una semiosis integral para el fortalecimiento del todo. Para Lotman, la base de la *semiosfera* es el carácter dialógico de sus formaciones reforzadas por el lenguaje.

Para finalizar, deseamos presentar algunas ideas sobre lo semiótico en la interpretación e interacción cultural que Geertz recoge en su libro: *La interpretación de las culturas* (2003). Primeramente diremos que Geertz no es un semiótico, sino un antropólogo hermenéutico simbolista. En su concepción de la antropología interpretativa, reconoce que sus preocupaciones sobre la semiótica ocupan un lugar importante en sus prioridades como académico y en sus estudios

sobre la cultura. En las páginas preliminares confiesa: “El concepto de cultura que propugno y cuya utilidad procuran demostrar los ensayos que siguen es esencialmente un concepto semiótico” (p.20). Su tesis pasa por la concepción de un sistema de significaciones y símbolos integrados socialmente hasta llegar a constituir una urdimbre semántica (significaciones) que sirve a los seres humanos para que interpreten su experiencia y orienten su acción social en el mundo conceptual en que viven. La sociedad es la forma que toma esa acción, esa red existente de relaciones humanas. Ese tejido simbólico se construye en los tiempos y espacios ideados y creados por el hombre. Con dos características muy particulares: *continuidad* en el hacer de imaginarios o en la consolidación de la identidad y la *renovación* constante, sin caer en la negación o aniquilamiento de los elementos anteriores.

Tomando como base lo relacional, Geertz propone que la cultura se conciba como una red semiótica y que su análisis ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino “una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (2003, p.20). Sus ideas sobre la semiótica pretenden ir a lo más profundo de las múltiples estructuras complejas de la cultura. Lo que realmente interpretamos en las culturas es toda su dimensión y alcance simbólico social. La concepción interpretativa de la cultura de Geertz, es decir, su condición hermenéutica, busca establecer los mecanismos de acceso al universo conceptual donde viven los sujetos. Su pensamiento básico es que la cultura denota un esquema de “significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida” (2003, p.88). Los símbolos se aprehenden y comprenden íntegramente cuando se les concibe como entes activos en la dinámica de la cultura.

Este breve recorrido teórico nos permite acercarnos a la cultura como una realidad simbólica, representacional, significativa e integrada sistémicamente. Desde el *paradigma semiótico*, la *cultura* viene a ser “presencia de múltiples

redes y sub-redes relacionales y significacionales, diversamente integradas e interconectadas y con diferentes dinámicas de deriva” (Lampis, 2010, p.12). Es deriva porque la cultura es *continuum* simbólico, cuerpo dialógico, una estética relacional; en definitiva una semiosis ilimitada en palabras de Umberto Eco. Con el hecho de concebirla como semiosis ilimitada, indicamos que la cultura podría concebirse como entidad interpretativa *ad infinitum*. Sin embargo, debemos colocar aquí, un esbozo de la aclaratoria que hace Eco (2000) sobre el alcance revelador de la semiosis ilimitada. Primeramente, no se puede decir que la interpretación no se hace sobre la base de *ciertos criterios*. Tampoco ha de pensarse que la interpretación no tiene un determinado objeto y que fluye por sí misma, sin un objetivo claro y preciso. Todo lo contrario, la validez de la interpretación viene dada por la cadena de sentidos que suscita. Esta semiosis es un encadenamiento sígnico: unos signos *envían* a otros signos mensajes denotativos, forman parte de un proceso de progresión y regresión de significaciones.

La actualidad muestra una manera configurativa y relacional de entender la cultura, que sería el producto concluyente después de haber pasado por las homologías funcionales de Malinowski, lo determinante e influyente del valor cultural en toda sociedad que se aprecia en los textos Levi-Strauss, esa *unidad cultural* (códigos sociales, comunicaciones y realidades individuales) o el sentido semiótico que Eco postula como fenómenos de significación y comunicación; ese grado de semiosis que debe tener todo modelo cultural homeomórfico según Lotman y la noción interpretativa y discursiva que la cultura debe asumir de acuerdo a la teoría de Geertz.

En este acercamiento conceptual sobre cultura, expondremos ahora, una de las más recientes líneas teorizante sobre el tema en América Latina. Nos referimos a lo que Alejandro Grimson (2011) denomina *configuraciones culturales*. Diremos en primer término que las configuraciones culturales han sido una herramienta de integración histórica de las manifestaciones y tradiciones en América Latina, ya que por intermedio de éstas, cada grupo, cada movimiento,

cada pueblo, ciudades y nación se integran y constituyen “ un núcleo cultural que generalmente vincula lo popular tradicional al imaginario”(p.11). Grimson afirma que las configuraciones culturales van más allá de la imbricación de éstas en el sentido común, en las creencias, en las tradiciones. Por creencias puede entenderse todo un sistema simbólico que es un ideal intocable para las sociedades. Mientras que lo tradicional transmite un sentido real en la medida que se actualiza. Ese proceso configuracional se complementa por un acto de re-creación y re-activación de todo su sentido significativo.

De tal modo que se concibe una configuración cultural como un espacio fusional de heterogeneidades y de alteridades. Se puede conformar por innumerables elementos que se relacionen, ya sea por homología, diferencia o por sus condiciones de complementariedad. De tal modo que una configuración es un espacio simbólico que está ordenado por aspectos como la heterogeneidad, la conflictividad, la desigualdad, la historicidad y el poder. A pesar de lo diverso estructuralmente, hay un profundo sentido de complementariedad. Esta noción unitaria se mueve en un universo heterotópico que se constituye sobre la base de pluralidades bien complejas. Se debe señalar que una configuración cultural no es una sumatoria de rasgos; pasa más bien por entenderla como combinación de realidades distintas, como articulación de sentidos específicos y como estructuración de elementos que adquieren su significación en un universo multirelacional.

Las configuraciones culturales tienen marcas de delimitación identitarias, que si bien las circunscriben a un espacio, su real esencia es encontrar en éstos, diferencias sobresalientes en sus regímenes de significación, pero que a su vez se perciban oportunidades para avanzar culturalmente hacia el afianzamiento de sus universos de significación simbólica. En consecuencia, las configuraciones culturales se han de entender plenamente cuando se asimile que el mundo de hoy está refrendado por intersecciones de carácter múltiple, por encuentros de realidades simbólicas, por lo intercultural, la dialogicidad cultural, por lo relacional. Las configuraciones culturales mantienen su autonomía, pero no sobre

la base de una imposición, sino apoyándose en una dinámica donde lo primordial es lograr la mayor coincidencia de valores culturales.

Creemos que es pertinente reforzar este planteamiento grimsoniano con lo que el martiniqueño Edouard Glissant (2002, 2005) ha venido señalando persistentemente en los últimos años, en cuanto a una *poética de la Relación*. Esta poética la concibe Glissant, como una tensión de carácter colectivo hacia una expresión ideal. Lo tensional no es una circunstancia interna de la poética, es más bien lo que se contrapone y limita el alcance de esa pretendida expresión. Hay dos modalidades en que se presenta la poética en Glissant (2005). Una denominada *natural*, que viene a ser el resultado directo o edificante de un debate eminentemente social. La otra poética la llama: *forzada*; se distingue por la experimentalidad del lenguaje y en ella, la necesidad de expresión se “confronta con una imposibilidad de expresar” (2005, p. 258). Hay una carencia discursiva que la hace imposible.

También Glissant plantea la poética de la *Relación*, no en términos literarios o utilitarios, sino como un imaginario. Un imaginario que articula lo *Mismo* y lo *Diverso*. Donde lo “Mismo requiere el Ser” (2005, p.226), el éxtasis y trascendencia de lo individual, mientras que lo *Diverso* se apoya en las comunidades, en los valores de los pueblos para establecer la *Relación*. De tal manera que lo imaginario ha de concebirse en todas las culturas del mundo como un factor que relaciona fragmentos o realidades de lo *Mismo*, pero que tiende a la conformación de una arraigadura en lo *Diverso*. Lo relacionante parte de un principio de copresencialidad heterogénea, donde los elementos culturales, por muy distantes que parezcan, entran en concordancia. Glissant ve la *Relación* desde dos modalidades culturales genéricas. Las modalidades culturales: *atávicas* y *compuestas*. En las primeras aspiran, partiendo del principio de *génesis* y *filiación*, a una perdurabilidad en el tiempo. Su identidad es única y exclusiva, mientras que en las compuestas, la identidad es rizomática o de raíz múltiple. Es interesante la discusión trazada por Glissant (2005, p.235), en cuanto a la relación entre lo rizomático y la “nomadología”. El rizoma intenta la fijación o

raigambre en un lugar, mientras que lo nomádico comprende la fuga, el desplazamiento, la diáspora, la disolución de lo fronterizo, la trashumancia. Esta *poética de la relación* no es indistinta, sino diversa.

La idea central es que las unidades culturales más distantes y heterogéneas puedan entrar en contacto; en una apertura hacia lo otro, pero resguardando lo que se es, el lugar que da la identidad propia. Para Glissant hay un universo trascendental de lo *Mismo*, matizado por las imposiciones desde Occidente, que entra en interacción con lo otro, con lo *Diverso*. Lo *Mismo* es éxtasis de lo individual, es una diferencia sublimada, engrandecida, lo *Diverso* es ímpetu de lo colectivo, una diferencia que se consciente, se tolera, se entiende. Lo *Mismo* apunta hacia una “trascendencia de un humanismo universal que sublimiza” (Glissant, 2005, p. 225) lo particular, mientras que lo *Diverso* hace un esfuerzo espiritual humano para buscar o establecer una “relación universal, sin trascendencia universalista” (ob. cit., p.226). Esa búsqueda de lo Otro, no lleva implícita una pretensión hegemónica, sino una dinámica relacional. Sostiene Glissant que hoy la mentalidad humana “abre un acercamiento infinito a la Relación, como conciencia y como proyecto: como teoría y como realidad” (2005, p.281).

En Venezuela, Alejandro Moreno (2008b, p.23) plantea una episteme de la relación, pero desde la convivialidad del hombre. Es una “relación convivial”. *Matricentrada* en la convivialidad, es decir, en la apertura del existir en sociedad o mundo-de-vida popular. La noción epistémica de Moreno, según nuestro criterio, se asemeja a la *mentalidad relacionante* de Glissant. La episteme relacional de lo ontológico de Moreno, la constituye la “experiencia-praxis originaria y raigal” (2008a, p.367) del mundo de vida del hombre. En este espacio de cohabitación humana, el intento conocer la realidad solo se daría por la relación que priva en los componentes de la misma. La relación es un pensar y una fuente epistémica del conocer del mundo del hombre. Aquí el lenguaje es pragmático, mítico y simbólico. De allí el interés que ponemos en los postulados de Moreno (2008a): los símbolos son fuente relacionante de su epistémica. Por

ello sentencia: “Cada ser humano, puesto que es ser-viviente-relación simboliza su vivencia relacional y en ella los otros y lo otro” (2008a, p.406). En tal sentido, la otredad, según Moreno (2008a), surge de la relación convivida.

Todo esto nos da razones para ir más allá y pensar epistémicamente en un *continuum* simbólico de la narratividad latinoamericana. Si Glissant (2005) argumenta su mentalidad infinita relacional en lo diverso de lo imaginario y Moreno (2008a) por su parte, coloca la relación en el conocer convivencial con el otro, podemos señalar que lo relacional es una condición que se da en los símbolos creados y resignificados por el hombre. Esa condición coimplicante es lo que denominamos en esta investigación: *continuum simbólico*. Y como ese *continuum* tiene un marco literario, podemos extenderlo y señalar que ese *continuum simbólico* es una característica de la narrativa fantástica de la leyenda en la cultura llanera venezolana. Este *continuum* se sustenta en el imaginario narrativo (Contreras, 2006) de los pueblos. Tomaremos aquí la palabra de Eliade (1999a) sobre la concepción del *mundo imaginario*, como lo creado y constantemente enriquecido por el contacto por diferentes culturas. Hay una “*continuidad* al nivel de la actividad imaginativa la que nos permite comprender la existencia de los hombres” (p.62). Como nuestro corpus está conformado por leyendas fantásticas, diremos que el *continuum simbólico* de nuestra propuesta de investigación, pudiera tener una denominación que respondería a su temática central y a los objetivos expuestos. Ésta sería: *continuum simbólico de lo siniestro en la narrativa fantástica de la leyenda llanera*.

1.1.2.- LA INTERCULTURALIDAD: ENCUENTRO DIALÓGICO ENTRE LAS CULTURAS

Iniciamos estas palabras sobre la interculturalidad con una simple; pero a su vez polémica interrogante de Raimon Panikkar. “¿Cuál es, por tanto, el vínculo entre las distintas culturas del mundo?” (2006, p.44). Definitivamente esa interrogante trasciende lo eminentemente heurístico y se adentra, creemos, en el universo de la diaologicidad simbólico-cultural. Interpelación que nos hace

reflexionar y a su vez también preguntarnos: ¿cuál concepto puede ser tan general que abarque dentro de sí a todas las culturas? O ¿Cuáles son los atributos o propiedades que tienen las culturas para vincularse entre ellas? Panikkar esquematiza sus argumentos para esta interpelación, en que no hay un criterio absoluto; que tal vez la salida va por la vía del “pensar simbólico que no es ni objetivo ni subjetivo, sino esencialmente dialogal” (p. 44). Apoyándonos en la respuesta de Panikkar, nos atrevemos a proponer que las propiedades o atributos que enlazan las culturas son el pensamiento y su condición relacional y el símbolo como entidad dialógica. Ese pensar, se origina en la pretensión humana de comprender e interpretar los símbolos de su imaginario. De tal manera que lo simbólico facilita la religación entre cultura y pensamiento. Lo simbólico es parte de la manifestación o expresión cultural y el pensar es inmanente a la condición analítica del hombre. Esta dialogicidad, la relacionamos teóricamente con lo que ya definimos como *continuum simbólico*; pues, es apertura hacia lo otro. Sin duda que hay la necesidad de aprehender el lenguaje de los otros y pensar desde allí, como componente de una episteme relacional del *uno* y del *otro*.

Panikkar (2004), hace una lectura *intercultural* de lo simbólico. Aunque su formulación es filosófica, reconoce que tiene una apariencia general o al menos sociológica. Parte de la filosofía para decir que el símbolo pertenece al orden ontológico, es decir, forma parte del universo simbólico del hombre. En ese universo simbolizado lo fundamental es la dialogicidad simbólica de todo lo humano. Si el símbolo relaciona al hombre consigo mismo y con su mundo, la realidad de los seres humanos se hace constantemente simbólica. Por tal condición, también es transparente, hermética, imaginaria y misteriosa. El hombre, con palabras e imágenes, simboliza su estar en el mundo con la intención de contraponer una especie de muralla confluyente a su otra realidad, la objetiva, la cosificada.

Bajo la concepción de Panikkar (2006), la interculturalidad es asumida como una vía intermedia entre una tendencia absolutista que defiende la tesis de la

existencia de unos valores y derechos globales y otra que rechaza taxativamente la manifestación de principios universalistas. De tal modo que la visión intercultural panikkariana infiere que en las diversas culturas se encuentran equivalentes homeomórficos, es decir, se tienen realidades que de alguna manera se corresponden entre sí, ya sea por su forma o apariencia, aunque en su esencialidad, coexistan algunos elementos contradictorios.

Para llegar a la comprensión de la dialogicidad intercultural y sus componentes homeomórficos referidos por Panikkar, sería necesario hacer una revisión, si bien exigua sobre esta amplia temática, esperamos que sea lo suficientemente explícita como para darnos una idea acerca del dialogismo intercultural. Partiremos de tres autores clave, Bajtin, García Canclini y Dussel. Únicamente vamos a considerar en esta revisión la dialogicidad del lenguaje literario de Bajtin (1988, 1991, 1999). Dentro de ese lenguaje hay que precisar *la palabra* en su carácter dialógico, *el autor* como valor del objeto estético (una novela, un cuento, una leyenda) y *el texto* como realidad del pensamiento y vivencia humana.

Iniciemos con la noción de Bajtin. Cada autor para Bajtin tiene una tarea: crear formas artísticas verbales sobre el mundo de su existencia. Esta existencialidad adquiere su valor en ese *mundo del sentido* del ser. La última instancia del sentido de una obra literaria se encuentra en la *intención del autor*. El creador junto al héroe y el espectador o lector son partes vivas del acontecer del texto literario. Cada uno tiene un coeficiente estético determinado. Dice Bajtin que el primer descubrimiento que hace el autor se refiere a la existencia de una *conciencia ajena*, situada en el afuera, en lo fronterizo; pero que tiene propiedades que la colocan junto a la de él. No le queda otra alternativa que establecer *relaciones dialógicas* con esa otra conciencia. El segundo descubrimiento es la capacidad que él posee de representarse una idea. Privilegio que le permite elaborar una representación estética-discursiva que se configura en un acontecimiento particular en la totalidad de la realidad humana. El tercero vendría a ser el más significativo: el *dialogismo* como forma especial de

interacción entre conciencias. Queda superada así, la conciencia monológica en la creación verbal y se abre para el autor una nueva y vigorizante actividad dialógica múltiple, rizomática, interaccional.

Para nuestros fines, valorizamos la relación dialógica del autor con la obra literaria y su trascendencia en el contexto social. El autor participa activamente en la confección del acto estético que “origina el ser en un nuevo plano valorativo del mundo, aparece un nuevo hombre y un nuevo contexto valorativo: el plano del pensamiento acerca del mundo de los hombres” (Bajtin, 1999, p.167). En tal sentido, la obra como totalidad verbal, es un pensamiento axiológico-semántico que es revelado al mundo concreto del ser por intermedio del lenguaje.

Pasemos al segundo aspecto: a la “orientación dialogística de la palabra” (Bajtin, 1991, p.93). Lo primero que se debe apuntar es que el lenguaje literario para Bajtin, se destaca por su interacción dialógica, es uno más dentro de los lenguajes del plurilingüismo. Explica que la filosofía de la lengua, la lingüística y la estilística, como tendencias centralizadoras de la lengua, han ignorado, no solo la orientación dialógica de toda palabra concreta (enunciado), sino el plurilingüismo dialogizante como expresión sociolingüística. Los enunciados, palabras en relación con los objetos, son los que tocan los hilos dialógicos que surgen de las valoraciones, ideas generales y particularidades de los objetos en su universo plurilingüista. Notamos que se establece una secuencia entre palabra, enunciado, objetos, contexto social y por ende con el texto literario. De tal modo que la primera dialogización es intralingüística, en el interior de la palabra textualizada, luego se produce en los enunciados y su vinculación con los objetos y se da también en el plurilingüismo de carácter literario. Este último aspecto es comprensible, puesto que Bajtin (1991) concibe la obra literaria, no como un todo cerrado: discurso sin un afuera o expresión creativa autonómica en grado absoluto, sino que destaca en ésta, su sistema dialógico con otros lenguajes en el contexto intercultural.

La obra literaria es una realidad creativa correspondiente a un contexto sociocultural específico; pero se comporta como creación dialógica interna, marcando interacción permanente con su ámbito sociocultural externo. La dialogicidad del texto literario en Bajtin parte de la naturaleza dialógica del lenguaje. Alega que la “palabra entabla una relación con una noción o con una imagen literaria, o con la realidad únicamente dentro del enunciado y a través del enunciado” (1999, p. 310). La dialógica fundamental de la palabra es cuando se hace texto en relación con el contexto social. El texto (básicamente literario) da, en su sentido de actualidad, una visión del ser humano; recoge, en diálogo de voces, sus raíces históricas, además de sus acervos culturales y ofrece, en su fase prospectiva, la proyección de nuevos significados correspondientes al mundo del texto ficcional.

Si el discurso literario mantiene una dialogicidad intratextual y a su vez contextual, su análisis requiere también una herramienta basada en esa interaccionalidad. De allí que Bajtin sostenga que la comprensión se manifiesta en la *multiplicidad* de sus sentidos. Se demuestra así que hay una interacción endógena y a su vez con el exterior, y que la misma demanda una forma de comprensión de base dialógica. Por último, termina confirmando que la “literatura es la parte inalienable de la cultura y no puede ser comprendida fuera del contexto de toda la cultura de una época dada” (1999, p. 347), demostrando de esa manera que la cultura tiene en el lenguaje literario una expresión viva de su dialogicidad. Toda obra literaria mantiene relaciones con otras siempre y cuando éstas sean consideradas como tales. Esta vinculación dialogal no solo se da en el dominio de la palabra o la “lengua como fenómeno total y concreto” (Bajtin, 1988, p 255), sino que también tiene un carácter extralingüístico. La palabra trasciende al texto y al sistema mismo de la lengua y se transfigura en medio para la comunicación relacional de la literatura y de la cultura. Bajtin hace que el dialogismo interno de la palabra y su vinculación con el mundo literario y cultural sea una manera de comprender que el imaginario discursivo del hombre no es un universo impenetrable, sino más bien una urdimbre distinguida por una

correspondencia que doblaga constantemente la aparición de esquemas de indudable fragmentariedad.

En tal sentido, se impone comprender y entender el encuentro entre las culturas como un dialogismo activo. Vamos a colocar una larga cita de Bajtin, para entrever como esta idea es fundamental en su teoría estética verbal:

En la cultura, la extraposición viene a ser el instrumento más pudoroso de la comprensión. La cultura ajena se manifiesta más completa y profundamente solo a los ojos de *otra* cultura (pero no aún en toda su plenitud, porque aparecerán otras culturas que verán y comprenderán aún más). Un sentido descubre sus profundidades al encontrarse y al tocarse con otro sentido, un sentido ajeno: entre ellos se establece una suerte de *diálogo* que supera el carácter cerrado y unilateral de estos sentidos, de estas culturas. (...). En un encuentro dialógico, las dos culturas no se funden ni se mezclan, cada una conserva su unidad y su totalidad *abierta*, pero Ambas se enriquecen mutuamente. (1999, p.352).

Estas ideas se deben analizar y comprender en términos de contrastes. Las culturas con sus diversidades en contraposición. Los sentidos fundamentales de una complejidad cultural emergiendo de un proceso dialógico que no supone la fusión, ni la mezcla, sino que cada totalidad va fortaleciéndose de manera recíproca con sus particularidades, con sus alteridades.

Pasemos ahora a García Canclini (1990, 1995, 1997, 2000). En este crítico, el proceso de relación intercultural se da por la vía de *hibridación* y por la noción de *fronteras difusas* de las culturas. En descargo del mestizaje, del sincretismo y de la creolización, García Canclini se descarta por lo híbrido. Razona que el primero sesga sus análisis casi exclusivamente hacia lo racial. Lo sincrético se concentra en fusiones religiosas y la creolización, aunque alude a confluencias culturales; su impacto básicamente se nota en las variaciones creadas en el ámbito lingüístico. Fundamenta la preferencia por la hibridación, ya que con ésta se abarca diversas “mezclas interculturales” (1990, p.14). Su propuesta teórica abre la polémica y el análisis en la comprensión de los procesos de interacción de la sociedad y de algunas relaciones de carácter epistémico, dado que busca articular disciplinas como la Antropología y la Sociología. El término

hibridación, según García Canclini (1997, p.112) “no adquiere sentido por sí solo, sino en una constelación de conceptos. Algunos de los principales son: modernidad-modernización-modernismo, diferencia-desigualdad, heterogeneidad multitemporal...”

Las diferentes teorías del *contacto cultural*, de acuerdo al autor, hacían énfasis en la diferencia, por tal razón, explica que la mayor parte de las “situaciones de interculturalidad se configura hoy no sólo por las *diferencias* entre culturas desarrolladas separadamente sino por las maneras *desiguales* en que los grupos se apropian de elementos de varias sociedades, los combinan y transforman” (1995, p.109). A principios del siglo XXI, García Canclini¹ (2000) entendía y exponía la hibridación como una constante de procesos socioculturales que se combinan para generar nuevas estructuras culturales. Esta concepción teórica, en esa idea de transformar por la vía de la combinación, va más allá de los límites de lo moderno y lo tradicional; de lo hegemónico y lo subalterno, de lo nacional y lo extranjero y por supuesto, de lo culto y lo popular. Por eso postula que en la actualidad las culturas, por las hibridaciones propias de sus realidades, *son de fronteras*.

Detalla que en “toda frontera hay alambres rígidos y alambres caídos” (García Canclini, 1990, p.326). Son espacios donde los estantes demarcativos lucen desvencijados, rotos, tumbados. En esos tramos el rigor de algunos principios culturales muestran discontinuidades y por allí el tránsito de identidades, prácticas culturales y valores simbólicos es completamente flexible. En el predominio de lo fronterizo “Todas las artes se desarrollan en relación con otras artes” (Ibídem). Estas fronteras con perímetros inestables, no solo se presentan en el universo de la cultura, sino que también se dan entre grupos,

etnias y naciones. Las culturas dejan de tener un territorio específico, se

¹ Estas ideas las desarrolla García Canclini, en el *III Tercer Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música popular*, celebrado en Ciudad de Bogotá-Colombia, en el año 2000.

las vías diagonales, se diluyen los muros que separan las expresiones diversas de la hibridación intercultural. La interculturalidad remite a la confrontación, al cruce de la cultura de unos con la de otros. Lo intercultural, en las conjeturas epistémicas de García Canclini, no supone una convivencia paradisíaca, sino la subscripción de la problemática derivada de las interacciones culturales, también conlleva a la atención de la plurivocalidad de las manifestaciones y expresiones textuales, así como al reconocimiento del carácter dialógico de las interpretaciones, es decir, a la apertura de un espacio para la dialogicidad.

Revisemos nuestro tercer teórico base: Enrique Dussel. En Dussel el diálogo cultural pasa por la necesidad de desmontar la cultura imperial, ilustrada y lograr la liberación de la cultura popular. Lo dialógico tiene que hacer convivir la cultura elitesca y la cultura popular. Dialogía que permite ver una panorámica donde, una cultura opresora, pretendidamente universal, que se identifica con el centro y una popular que guarda relación con lo periférico. Expresa Dussel (2005, p.7) que esa “cultura periférica oprimida por la cultura imperial debe ser el punto de partida del diálogo intercultural”. Concibe una dialogía que se origina desde la opresión con toda la carga de resentimientos que este arranque contempla. Diálogo que admite al menos dos centros (imperial-popular) de poder cultural. Si en el primero el poderío tiene un matiz institucional, es decir, unos dispositivos de hegemonía arraigados (Estado, iglesia, academia, agrupaciones, fundaciones, centros de investigaciones culturales); en el segundo, la supremacía recae en los símbolos, en los valores, en los usos, en las tradiciones de sabiduría, en la memoria histórica de los pueblos. Encuentra una gran necesidad cultural de abrirse a la noética de los pueblos, de analizar el relato de sus mitos, *interpretar* cada uno de sus símbolos y llegar hasta sus más profundas significaciones imaginarias. La interpretación de lo simbólico develará aquello que las culturas hegemónicas han solapado despiadadamente en las expresiones populares.

Sin embargo, superando esta concepción dicotómica: centro-periferia, Dussel decanta su visión de diálogo intercultural y lo ve como una necesidad transversal. No debe partir lo dialógico de un espacio hegemónico. La otredad ha

de ser su verdadero punto de salida y hacerse así espacio trans-moderno. La *trans-modernidad* indica surgir desde lo alternativo, desde *otro lugar*, desde el lugar de sus propias experiencias culturales locales. La dialogicidad emergería de la alteridad no-eurocéntrica. Estaría basada en un modelo relacional de lo eurocéntrico (hegemonía cultural) y lo -no-eurocéntrico (cultura popular y periférica). También implica una crítica que posibilita la *negación de la negación*, es decir, que el discurso desde lo negado (desde la perspectiva del otro excluido, las culturas populares de los pueblos de América), tenga validez. La transmodernidad debe pensarse fuera de la modernidad. Si la modernidad apoya su discurso epistémico en la universalidad abstracta, lo transmoderno debe hacerlo desde la epistémica fronteriza, desde la pluriversalidad, desde lo tradicional, pues la cultura popular es la *noción clave* para una liberación desde ese universo imaginario que es la cultura humana.

En esa epistémica fronteriza se impone lo dialógico. Modo relacional que contribuye no solo a comprender estos escenarios, sino a facilitar sus producciones textuales y simbólicas. Aquí entendemos la dialogía como esa condición del pensamiento particular, pero a su vez marcado por la percepción de los otros y “relacionado con la abolición de la cultura de los límites y la difuminación del respaldo de las fronteras” (Ardiles, 2013, p.96).

Con lo planteado por Dussel y en atención a la última noción de Ardiles, trazamos algunas precisiones teóricas sobre los límites o fronteras simbólicas. En un contexto interaccional de naciones o países existen diversas fronteras. Están entre otras: la jurídico-política, la institucional, la económica, la soberana, la identitaria y los “límites entre regímenes de significados” (Grimson, 2011, p.122). Lo fundamental es aclarar los elementos de cofusión en los planos simbólicos y geográficos y precisar las fronteras de las identificaciones y las fronteras culturales. Cada entidad epistémica delimita un espacio para su accionar. Pero esa demarcación está caracterizada por un fenómeno que Grimson llama transfronterización, es decir, un límite o frontera que separa y contacta a la vez significados homogéneos y heterogeneidades culturales. Pueden unirse y

distanciarse simultáneamente, respondiendo a sus lógicas de configuración cultural respectiva. No es una frontera o límite tradicional o material, es de naturaleza simbólica, ya que el contexto colindante lo conforman prácticas culturales y creencias muy parecidas. Se debe señalar que ninguna cultura predomina sobre otra, por el contrario, se fusionan y generan una cultura transfronteriza, constituida sobre la base de patrones semejantes que cada una de las configuraciones culturales en contacto posee.

La noción de frontera simbólica cultural resulta particularmente apropiada en esta investigación, ya que no sólo supone la presencia de un límite que conecta, sino que indica una zona flexible en cuanto a delimitaciones físicas que parece mediar siempre entre diferentes espacios. Suscribo la tesis de que una frontera cultural es dialogía entre diferentes universos culturales que lógicamente buscan su encuentro, su fusionalidad y en esa búsqueda se generan estructuras que asientan una realidad que ha de preservar lo cultural, no solo en sus homologías, sino en las heterogeneidades que constituyen cualquier configuración cultural. Es evidente que lo fronterizo representa un lugar a partir del cual algo comienza a hacerse presente, a manifestarse; pero también genera una realidad que se va mimetizando, diluyendo en sí misma. Es como si el propio límite propagara en sus entrañas una fuerza misteriosa e invisible que lo anulara lentamente. La idea de lo fronterizo es ambigua pues, no hablamos solamente de una “línea de demarcación sino que se constituye como un espacio intersticial, una extensión propia, habitada, que funciona como defensa pero también como conexión o enlace” (Molina, 2010, p.36).

La frontera cultural tiene su propia voz heteroglósica. Se enuncia desde un lugar que tiene profundizados rasgos culturales. Por eso es fundamental conocer y valorar el punto desde donde narramos nuestra esencia identitaria. Es el lugar desde donde nos pensamos lingüísticamente, tanto en el pasado como en el devenir. Ese paraje debería ser un afuera, no constituido por el discurso hegemónico, sino una exterioridad relacional, independiente del adentro discursivo, tal como lo expresa Dussel. El lugar es el verdadero espacio del “ser ahí” heideggeriano, es decir, un lugar-mundo, con sus recodos encantados; pero a

su vez con sus sendas temibles. Esa inhospitalidad que lo agota, es su verdad y su conciencia sobre el lugar.

La lugaridad cuestiona o desdibuja la verdad enunciada desde la centralidad hegemónica, desde esta última se niega lo alterno, lo que se genera en el margen o los límites y, en consecuencia solo propugna y valida una sola enunciación: la hegemónica. Apunta a un espacio que contempla “prácticas simbólicas, producidas socialmente y establecidas en los órdenes culturales determinados por la condición humana” (Pérez, Meléndez, Vázquez y Lanzetta, 2011, p.21). Más que un punto geográfico, el lugar es una demarcación simbólica, una dialogicidad cultural, una dimensión epistémica, un espacio identitario sin límites. El lugar es la vivencialidad simbolizada, la existencia dada en lo imaginario. Quizás lo más cercano a lo que Habermas (citado por Fernández Colón, 2011, p.76, ante el problema de la intersubjetividad de Edmund Husserl) refiere como el *mundo de la vida*, es decir, aquello que nos llega por el sendero de la palabra y es acervo cultural heredado y del cual el sujeto forma una unidad integradora.

El lugar es parte de una realidad antinómica, pues su enunciación autonómica implica también la universalidad. El lugar es el sitio de los subalternos, la “dimensión excluida” de las preocupaciones modernas con el espacio y la universalidad. Surge del lugar una perspectiva epistémica de diversos sujetos. La lugarización del espacio es una forma de reconocer lo diverso de todo sistema cultural. Debemos señalar que Mignolo desarrolla su noción de pensamiento de frontera como una reflexión desde “otro lugar, imaginando un lenguaje otro, arguyendo por una lógica otra” (citado en Escobar, 2003, p.65). El lugar, bajo nuestra concepción, va más allá de un límite geográfico, desborda las líneas geopolíticas, se superpone a lo meramente vivencial, supera los parámetros de una estética local y trasciende lo etnológico. Anunciamos que el lugar es principio para el desarrollo de las configuraciones culturales, el fortalecimiento de la identidad y la fuente imaginaria para la concreción de lo culturalmente dialógico para acercarse a una aproximación universalista.

Lo esbozado sobre el lugar, como dimensión limital o frontera simbólica, nos permite exponer que las culturas se construyen sobre el diálogo que implica la interculturalidad. Es un diálogo, que de acuerdo a Dussel (2005) comprende lo transversal, es decir, aquello que parte de un *lugar otro*, de una exterioridad, de una fuerza periférica; nunca de un centro hegemónico. Abarca lo constructivo como accionar que busca crear nuevas realidades. Esta dialogicidad apunta hacia una cultura trans-moderna, pluriversa y asimétrica. Pero esa dialogía no debe ser contemplada sobre la “prisa” como normalmente se hace. Dussel presupone una serie de condiciones a considerar. Primero se debe contar con un diagnóstico de las *narrativas míticas*. Como segunda condicionante, se tienen que precisar los “supuestos ontológicos” (2005, p.3) y un tercer componente que se sustenta en la *ética* cultural. Esta conducta dialogal se soporta sobre un *núcleo ético-mítico* y tiene que darse en un plano de igualdad y bajo un criterio que privilegia las características metaculturales, supraculturales o transculturales de las sociedades. No puede haber imposición de una cultura sobre otra.

En cuanto a lo epistémico, es fundamental tener en consideración que los saberes demandan espacios para avanzar. En esa evolución tratan de mantener su esencialidad y establecer algunos mecanismos de integración. La interculturalidad epistémica (Walsh, 2005, 2007) es una modalidad de relación que garantiza los intercambios culturales y sus saberes. La interrelación se da entre “pueblos, personas, conocimientos y prácticas culturalmente diferentes” (Walsh, 2005, p.45). Es una perspectiva otra, opuesta a lo tradicional, a lo hegemónico. Diríamos que es una categoría epistémica de avanzada de la pujante decolonialidad o proceso de resignificación cultural que se vive en América. Este proceso, según Walsh, es algo vivo, en construcción constante; se hace en la medida que se pone en interacción. La interculturalidad epistémica, es una “contra-respuesta a la hegemonía geopolítica del conocimiento” (2007, p.48). Denota para Walsh (2007) otras configuraciones conceptuales, otras formas de conocimiento, para la construcción de un mundo diferente. De tal manera que la interculturalidad, entendida como trasvase y como la posibilidad de fortalecer los saberes culturales, tiene un rol determinante en nuestra investigación, ya que es

garante del intercambio de la simbología cultural de los pueblos y de sus universos culturales.

1.1.3.- EL IMAGINARIO COMO EVOCACIÓN Y DIALOGICIDAD SIMBÓLICA

Antes de iniciar el desarrollo teórico sobre el imaginario simbólico, son necesarias unas palabras, como complemento en esta fase de aportes al estudio de la imaginación, sobre la teoría del imaginario social de Cornelius Castoriadis. La historia de la humanidad, alude Castoriadis, es la historia del imaginario humano. Esta precisión establece de antemano un itinerario por donde recorrerá la justificación teórica sobre este aspecto: el *ser* en su situación creadora de significaciones imaginarias sociales. Las categorías principales que se distinguen en la obra de Castoriadis son: imaginación, imaginario y sociedad.

Castoriadis (Ver: *La institución imaginaria de la sociedad*, 2007; la primera edición es de 1975) parte en su análisis considerando que las instituciones tienen funciones específicas y relacionantes en la sociedad. Representan un medio de organización y gestación de cambios sociales. La sociedad es creación y autocreación que se cohesiona por intermedio de sus instituciones y significaciones *ontológicas*. Toda esta visión de lo social, se puede buscar y ubicar en lo que Castoriadis denomina *magma*. La sociedad –sostiene en su texto: *Figuras de lo pensable* (1999, pp. 245-246) es un “magma de significaciones imaginarias sociales que dan sentido a la vida colectiva e individual”. De ese magma se extraen y se pueden construir significaciones y ninguno de estos procesos (extracción y construcción) lo agota o lo anula.

Lo magmático es una infinitud manifiesta de significaciones que se hacen y rehacen continuamente. Se concibe como un modo de ser de los elementos que permite neutralizar el *principio de determinidad absoluta* (Franco, 2003) del pensamiento heredado y hallar (proceso de creación *ad infinitum*) nuevas determinaciones para la existencia del hombre. En el *ser*, como creador, es donde

se consolida la noción de magma. Castoriadis dictamina (1999) que estas significaciones, no poseen una representación análoga en la realidad y solo muestran el poderío renovador de la imaginación. Las significaciones imaginarias crean un “mundo propio para la sociedad considerada, son en realidad ese mundo: conforman la psique de los individuos” (Castoriadis, 1997, p.7).

El mundo social instituido responde a la articulación de su sistema simbólico de significaciones imaginarias. Su comprensión se logra cuando media un estudio crítico y profundo acerca de la *relación* entre estas significaciones. Al relacionarse, se erige un marco de índole *real* que regula el hacer de los integrantes de ese grupo social. Lo real aquí se consolida en un compartido universo imaginario; implica que lo *real* es un hecho simbólico-racional. De allí que las sociedades tengan que precisar de una identidad que les permita sostener su mundo social y cultural. Este contexto de vivencias se sistematiza en una dialógica social que regula la interacción de: objetos, necesidades, deseos y significaciones imaginarias. La sociedad se da como *ser-conjunto* o “coexistencia de una multitud de términos o de entidades de diferentes órdenes” (Castoriadis, 2007, p.227). Es una diversidad o sistema complejo que responde a una lógica conjuntista identitaria. En ella se cohesiona lo técnico, lo económico, lo jurídico, lo político, lo religioso, lo artístico, etcétera. Su caracterización más denotativa se encuentra en su estado constante de interrelación de sus creaciones.

Ese mundo histórico-social está indisolublemente ligado a lo simbólico. Forman una red que se sustenta en el lenguaje y en las instituciones. Las significaciones de una sociedad son instituidas por la dimensión representativa del lenguaje. Hay un decir, distinguir, elegir, poner, reunir y un contar de carácter social que Castoriadis denomina *legein*. Esto es la lengua en su función significativa, es decir, en su cualidad de referir a un magma de significaciones. Su tarea nuclear es designar. Las instituciones sociales adquieren siempre un sentido en el contexto de una *red simbólico-imaginaria* donde éstas se encuentran consustancialmente enmarcadas. De manera que la totalidad de las instituciones sociales se hallarían subordinadas a un *orden simbólico* que las trascendería y

donde éstas llegarían a adquirir toda su auténtica significación. Todo en el mundo social e histórico, afirma Castoriadis (2007, p.151), está “indisolublemente tejido a lo simbólico”. Cada modelo particular de sociedad reposaría sobre una *matriz simbólica central* desde la cual se llegaría a irradiar una determinada inteligibilidad, una significación y una organización que caracterizaría la totalidad de la experiencia social.

Examinemos ahora: la imaginación. Dentro de la historia filosófica, ha sido uno de los poderes de mediación entre el mundo real y las creaciones del hombre. Castoriadis hace una revisión sobre su evolución histórica. Parte desde Aristóteles, quien realiza el descubrimiento filosófico de la imaginación (*phantasia*) como facilidad del alma humana para captar imágenes. Para Aristóteles el alma piensa por su capacidad de representación imaginaria. También incluye a Kant y su *imaginación trascendental*; pero sobre todo se detiene en la obra de Johann Fichte. De éste toma la noción de la imaginación productiva (*produktive Einbildungskraft*) como un hecho del espíritu humano, fundamentada en la conciencia y en su capacidad creadora de imágenes. Demuestra que la imaginación ha sido analizada por el pensamiento filosófico; pero como facultad psicológica y no como fuerza creadora imaginaria. Después de esta exploración en los registros filosóficos de la historia occidental, propone una denominación para esa facultad de innovación humana: la *imaginación radical*.

La primera consideración que hace Castoriadis sobre la imaginación radical reside en su clara distinción humana. En esta primera elucidación la ubica en el hacer del hombre, en indiscutible antítesis con lo divinal. El psiquismo humano crea significaciones imaginarias, es decir, significaciones que no son productos de la percepción. En la imaginación radical no se trata simplemente de ver, sino de la “capacidad de dar forma a lo que no está ahí, de ver en algo lo que no está presente” (Castoriadis, 1999, p.232). La confección de esa forma es un proceso de creación infinita. Flujo representativo lejos de cualquier acción determinista por parte del sujeto o de la misma sociedad: dinamismo creador es su

condicionante más distintiva. Esta tesis de la imaginación radical de Castoriadis se basa en los trabajos sobre el psicoanálisis de Sigmund Freud y Jacques Lacan (Cisneros, 2011). En la imaginación radical, la psique trabaja en la figuración de una cosa, mediante otra. Tiene un *papel creador* en el individuo, aporta formas, imágenes, ideas distintas en el imaginario social donde el hombre tiene que interactuar. Castoriadis refiere que la imaginación radical debe entenderse como *mónada psíquica* o estado originario del sujeto.

Junto a la imaginación, surge otra gran categoría de análisis en el discurso de Castoriadis: el *imaginario social*. En Castoriadis tiene tres vertientes de origen. Es creación indeterminada de figuras, formas e imágenes desde lo *histórico, lo social* y lo *psíquico*. Al concebirlo como creación *ex nihilo, el hacer del ser*, como poder organizador del mundo, le concede, ya sea en expresión particular o colectiva, una capacidad ilimitada para generar nuevas significaciones que trascienden la historia, la sociedad y la imaginación humana. El *imaginario social* se hace instituyente, puesto que “crea la institución en general (la forma institución) y las instituciones particulares de la sociedad considerada, imaginación radical del ser humano singular” (Castoriadis, 1999, p.22). El hombre encuentra *sentidos* sociales y existenciales a estas significaciones. Lo proveen de *modelos identificatorios* representativos del *universo simbólico* que las contiene. En Castoriadis se puede hablar de una *ontología de la creación* (Agudelo, 2011), ya que las entidades imaginarias fundadas tienen un marcado estatuto ontológico. La importancia de lo *ontológico* en la sociedad se exhibe incuestionablemente en los trabajos de Castoriadis. Esto es el *ser de lo social* (Cristiano, 2009b), es decir, lo imaginario y lo magmático en el mundo cotidiano. Hay tres condicionantes en el ser social castoriadiano: *caos, indeterminación y creación*. El caos en el hombre se produce por la ausencia de un orden y sentido en su vida. De allí que propicie la conformación de instituciones que tengan como finalidad aminorar ese vacío. La indeterminación del ser social se advierte en su *condición ontológica* de apertura hacia la infinitud, hacia continuos cambios y modos de ser creador.

La propuesta de imaginario en Castoriadis se aleja un tanto de la concepción del pensamiento heredado que lo ideaba como reflejo de..., como representación de... Esta forma de pensar heredada era supuestamente fuente constante de error en sus tres tipos principales de elementos: cosas, personas e ideas. Lo representado tendría el carácter de la falsedad, dado que las fuentes de esa representación: cosas- ideas-personas, vendrían a ostentar el signo de lo determinado o de lo establecido. Cuando decimos que se aleja un tanto de la herencia del pensamiento heredado, es porque sigue utilizando en su formulación discursiva, algunas categorías epistémicas tradicionales: lo histórico, lo social o lo psíquico. No logra desprenderse totalmente de lo que se ha encontrado como herencia. Este legado no sólo comprende la historia, lo social, sino una *lógica-ontología* que se han de tener, al menos, como referencias de consulta. Ciertamente se crean nuevas formulaciones, aunque en su formación se consideran algunos modelos epistémicos pasados, su sentido pertinente está en que trasciende la heredad simbólica social.

Entre lo simbólico y lo imaginario se establece una relación profunda de codependencia. Se necesitan recíprocamente para revelarse de forma íntegra ante los contextos sociales instituidos. Para Castoriadis, todo símbolo tiene un componente imaginario. Necesita simbolizarse socialmente para expresarse y existir. Lo simbólico cubre y alcanza el accionar del hombre. Castoriadis (2007) aprecia que lo histórico, la sociedad y el individuo se comprenden porque su condición base es la de estar relacionados simbólicamente. Conforman un sistema de sentidos que responde y sustenta las significaciones imaginarias. El valor que le confiere Castoriadis a lo simbólico, es de suma importancia para el desarrollo de nuestra investigación, debido a que los símbolos que se registran en la narrativa fantástica de las leyendas, tienen validez y viabilidad en el marco social de la llaneridad venezolana. Era necesaria la revisión acerca de lo imaginario social en Castoriadis y sobre todo la relación en el orden simbólico entre imaginación, psique y sociedad para *conectarnos* con la noción del imaginario simbólico de otros teóricos, principalmente, Gilbert Durand.

Realizado este trazado, remarcando su carácter de antecedente, sobre Castoriadis y su imaginario social, veremos ahora lo que nuestra búsqueda precisó sobre el imaginario simbólico. Blanca Solares (2006), aunque reconociendo las variadas disciplinas de los autores, considera que los aportes teóricos de Gaston Bachelard (Fenomenología), Paul Ricoeur (Fenomenología hermenéutica), Gilbert Durand (Antropología de la Imaginación-Mitoanálisis) y Henry Corbin (Fenomenología de las religiones), entre otros; sobre el imaginario y la imaginación, permiten especificar cinco líneas-guías acerca de lo imaginario.

En la primera se puntualiza que las representaciones de la imaginación, basadas en un lenguaje de símbolos, obedecen a una *lógica* estructural. Allí lo esquizomorfo, lo sintético y lo místico, las tres grandes estructuras antropológicas de la imaginación, se organizan para explicar el mundo de las imágenes en el hombre. Creemos que esta tríada estructural amerita algunas precisiones. En consideración de la clasificación isotópica de las imágenes que propone Durand (2005), lo esquizomorfo instituye la valentía y la pureza. Luz y héroe representan sus arquetipos. Son figuras que responden a esquemas diaréticos y se erigen por la dominante postural, es decir, que prevalece la forma erguida, vertical, distinguida, luminosa, ascensional. Usan armas heroicas, que pueden ser de dos formas: *fastas* (cortantes) y *nefastas* (contundentes). Las predilectas son las espadas, pues constituyen la sublimación en la actuación del héroe. Las figuras esquizomórficas se idealizan (los arquetipos son: Teseo, quien usa su espada contra Escirón y San Miguel que da muerte al dragón), y como héroes diaréticos corresponden al régimen Diurno.

Las imágenes de la estructura isotópica de lo sintético del régimen Nocturno, tienen como principio relacionar las contradicciones. Se caracterizan por su constante proceso de complementariedad y accionar coimplicativo.

Ortiz-Osés² (1989, p. 141), asevera que en
² Ortiz-Osés extrajo el comentario del análisis que hizo al texto: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* de Gilbert Durand, editado en Madrid por Taurus, en 1983.

¹ este régimen se da una “integración dialógica de lo dual”. Dos de sus arquetipos sustantivos son el *fuego* y el *árbol*, uno devora y el otro germina, da vida. Cuando se fusionan, *complexio oppositorum*, representan una correlación de dualidades:

la muerte y la vida. Hablamos entonces, de lo arquetipal integrándose como unidades divergentes. El fuego (la muerte) consume los bosques; pero luego deviene el verdor (la vida).

Llegamos ahora a la isotopía de lo místico o antifrástico. Durand (2005), señala que da el adjetivo místico a la conjugación de una voluntad de unión y lo que tiene relación con lo íntimo. Aquí se homogeneizan las estructuras imaginarias, se unifican, se eufemizan pero a su vez lo antifrástico, por la vía de lo heterogeneizante, se hace presente. La antífrasis “constituye una verdadera conversión que transfigura el sentido y la vocación de las cosas y los seres al tiempo que conserva su ineluctable destino” (Durand, 2005, p. 213). El procedimiento lleva a que, a través de lo negativo, se reconstituye lo positivo. Por ejemplo, se desciende para encumbrarse hacia la cima. Hundirse simbólicamente expresa la posibilidad de encontrar lo ascensional. Se puede ir a los abismos demoníacos y retornar triunfante al mundo de los vivos. Veámoslo como la trascendencia del *viaje órfico*, ya que en este peregrinaje se desandaba por los infiernos y luego se regresaba nuevamente al plano terrenal.

Estas estructuras místicas se basan en los principios de analogía y similitud y se revelan tanto en los seres como en los objetos. Durand identifica cuatro estructuras de lo místico. La primera que pone de manifiesto es denominada: *redoblamiento* y *perseveración*. Aquí se le da forma a las estructuras del *encastre* y de los continentes isomorfos. Se simboliza en los espacios digestivos y se manifiesta en la isotopía de la profundidad: copas, aguas, moradas, cetros, caverna y tumba. La segunda es la *adhesividad*. Fundamentada en la noción *gliscromorfa*, que relaciona, liga, vincula y acerca. La tercera estructura mística se arraiga en el *realismo sensorial*. Los sentidos generan las fantasías que el hombre siente, observa y proyecta. La cuarta estructura consiste en la *miniaturización* y *gulliverización*. Se produce inversión de valores. Las escenas liliputienses son su mejor representación. Gigantes y enanos conviviendo. Una imagen pequeña se encastra en otra más grande. Estas

configuraciones imaginarias no se relacionan de forma arbitraria, por el contrario, su coligación responde más bien a un *estructuralismo figurativo* que se cohesionan y se sustentan en imágenes simbólicas homeomórficas.

La segunda línea-guía, en la propuesta de Solares (2006), señala que el imaginario es producto del accionar trascendental humano para dotar de “significaciones” su existencia en el mundo. Las imágenes tienen una génesis ontológica. Es en el hombre donde hay el primer sentido de lo imaginario. Estas “significaciones”, de alguna manera, se relacionan con la noción de imaginario social de Castoriadis (*La institución imaginaria de la sociedad*, 2007), puesto que es la sociedad, como un todo, quien confiere la valorización a las creaciones de su mundo simbólico.

La tercera línea encuentra en las “obras” simbólicas un sentido figurativo y connotativo que contribuye a la generación de pensamientos diversos. La capacidad de crear representaciones imaginarias en el hombre no tiene límites. Lo fundamental es que estas imágenes ostentan un cúmulo de valores individuales y colectivos. En la cuarta línea, se fusionan lo material y lo mental, en las conciencias individuales, en la tarea de erigir el sentido de la vida social. Rige aquí el procedimiento del *mysterium conjunctionis* (Durand, 1999), dado que coinciden dos entidades opuestas: lo material y lo psíquico. Las cosas materiales y las profundidades misteriosas del sujeto, tienen un punto que las asemeja en esa totalidad diversa que las une. En la quinta línea destaca lo ambivalente de lo simbólico. Quizás la última línea sea la más compleja, dado que la ambigüedad genera diferentes interpretaciones y posturas. Aunque resulte paradójico, en esa vaguedad se encuentra la fortaleza del imaginario. Esto nos lleva a decir que lo ambivalente posibilita los diferentes usos de las creaciones en el universo de lo imaginario.

El análisis de estas líneas matrices nos lleva a admitir que la imaginación es un instrumento infinito de cohesión en la historia humana. Igualmente nos interesa resaltar aquella tendencia que concibe a la imaginación como producto generado por la acción de una *fantástica trascendental*. Este planteamiento lo

tomamos de Durand (2005), aparece en el texto: *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Allí, en el Tercer Libro: *Elementos para una Fantástica Trascendental*, encontramos que es factible bosquejar una filosofía de lo imaginario y de esa manera tratar de probar que hay en éste “una realidad idéntica y universal” (p.386).

Argumenta Durand que la “función fantástica participa en la elaboración de la conciencia teórica” (2005, p. 404) del sujeto. Dando a entender que el ser se expresa y se imagina el mundo por su esencia simbólica. Las imágenes fantásticas creadas por la ficción, percibidas de la realidad o imaginadas en la psique, tienen su reconfiguración en la memoria del ser. De allí que Durand sostenga que la memoria se reabsorbe en la función fantástica, es decir, forma parte del dominio de lo fantástico. En el imaginario del hombre, la *trascendentalidad de la conciencia imaginante*, vehiculiza sus arquetipos fundamentales.

Este pensamiento fantástico modela y hace aflorar la imaginación creadora. Expone Durand, que muchas de las investigaciones objetivas se han hecho “alrededor y contra la función fantástica” (2005, p.403). Este accionar adverso al pensamiento de lo fantástico es una demostración de su grado autonómico y de su relevancia. No solo llega a proponerlo como un rasgo universalista del quehacer del hombre, sino como una verdad latente en los procesos de conciencia espiritual, un auxiliar de la acción estética humana. De tal manera que “el amanecer de toda creación del espíritu humano, tanto teórica como práctica, está gobernado por la función fantástica” (ob.cit.). Durand esboza, en consecuencia, que toda cultura es un cuerpo de estructuras fantásticas.

La función fantástica tiene un sentido supremo: el eufemismo imaginado, es decir, construir el lugar de las figuraciones, ese espacio fantástico caracterizado por la *ocularidad*, la *profundidad* y la *ubicuidad* de las imágenes que configuran una *topología fantástica* infernal. En el espacio se dibuja el trayecto imaginario para el recorrido de las imágenes fantásticas arquetipales. La *ocularidad* es la primera forma *a priori* de la fantástica durandiana. Toda sensación y toda huella

se representan ante el alejamiento de la mirada. Es como si cada objeto tratara inútilmente de alcanzarnos con su misterio y hacernos presa del asombro. En Jung (2004, p. 20) hemos descubierto una sentencia lapidaria al respecto: “Sabemos que nuestra mirada ha de vagar desesperada por el vacío muerto de extensiones sin fin”, aquí encontramos el sentido de la errancia como una maldición en el hombre.

En cuanto a la segunda: la *profundidad*, ésta hace que la imagen sea un punto difuso en el espacio. Invita al viaje, a la trashumancia de lo fantástico. Ese espacio recóndito tiene una representación en lo físico, en lo real, pero su significación puntual se encuentra en el decurso infinito de la memoria. La profundidad fantástica de la psique genera la angustia del ser. Mientras que la *ubicuidad* convierte a la figura en una forma que puede estar en cualquier lugar. Anula de ese modo sus restricciones fronterizas. La ubicuidad se erige como el espacio pleno de lo simbólico.

Retornando a Solares³, ésta asevera que diversos estudios teóricos “sientan las bases para una exploración profunda del *imaginario* como *dimensión* del *anthropos* y el estatuto trascendental de la imaginación en la constitución del *sentido simbólico* de la existencia” (Solares, 2006, p.135). El hombre actúa plenamente bajo una dimensionalidad simbólica que lo envuelve y le marca parámetros en su pensamiento y en sus modos comprensivos de la realidad.

La imaginación del ser posee imágenes arquetípicas con las cuales reafirma constantemente su discurso fantástico que “excede los límites del mundo sensible” (Solares, 2006, p.137). Aquí lo significativo es ver el peso que se le confiere a lo fantástico como forma capaz de trasponer las fronteras de lo racional. Esta perspectiva teórica contempla a las imágenes simbólicas (visuales y/o lingüísticas) como formas que coadyuvan a la creación representacional del mundo y a consolidar la identidad del hombre.

El imaginario es una realidad difusa y de naturaleza arquetipal, teórica y abstracta que se comparte individual y socialmente. Philippe Walter le confiesa

en una entrevista a Solares que el imaginario es el “conjunto de procedimientos simbólicos relativos a las representaciones humanas” (Solares, 2007, p.141). En estas formas donde el hombre busca predibujar sus vivencias imaginarias colectivas o como individuo en el seno de la sociedad, se destacan el texto literario, los símbolos y mitos sociales. Esboza en esa

³ Incluye a representantes de la Filosofía, Sociología, Fenomenología de las religiones y la Psicología, tales como Gaston Bachelard, Claude Lévy-Strauss, Georges Dumézil, Paul Ricoeur, Gilbert Durand, Henry Corbin, Pierre Brunel, Emile Durkheim, Mircea Eliade, Carl Gustav Jung, Ernest Cassirer y Martín Heidegger, entre otros.

realidades asistemáticas de carácter visual o lingüístico (Wunenburger, 2008). Implica recuerdos, fantasmas, ensueños, creencias, mitos. La ubicuidad es una de sus características, así como lo totalidad y lo irreal. El imaginario conserva la sabiduría de las naciones, suministra símbolos e imágenes de la identidad colectiva. Lo que el hombre puede establecer entre lo que es y el deseo, es lo imaginal. Ross (1992) lo prefigura como un aura o mediación relacional que articula lo surreal. Lo imaginario, entre lo real y lo simbólico, se construye y está vinculado con la identidad cultural y simbólica. Recordemos que Eliade⁴ (2001) decía que los símbolos son capaces de revelar una modalidad de lo real, una forma del mundo que se muestra evasiva al plano de la experiencia inmediata en el hombre.

El imaginario, según Wolfgang Iser (citado por Puerta, 1991) es ficción, aunque esquematiza diferencias puntuales. La ficcionalidad se determina por las condicionantes del texto literario, mientras que el imaginario es inasible, aunque se encuentre en el texto. Es una realidad que deviene a partir de imágenes, de categorías mentales y de representaciones construidas con la palabra (metáfora, símbolos y relatos). Con él se representan los más heterogéneos universos simbólicos de la narrativa de los pueblos e interpreta fielmente sus discursos ficcionales. De tal manera que la ficcionalización del imaginario fantasmal es un modo universal de las sociedades en cuanto a la representación de la realidad. Sin duda, que en el mundo hay siempre la copresencia de figuras espectrales.

Lo imaginario se armoniza en un conjunto de imágenes y las relaciones de estas imágenes, constituyen el *capital pensante* del *homo sapiens*. Esta riqueza humana es de naturaleza universal. Afirma Durand que “lo que hay de universal en lo imaginario no es una forma en desuso sino realmente el fondo” (2005, p. 367). La sentencia durandiana supone que la universalidad no radica en los marcos formales del relato, del mito o la leyenda, sino que su verdadera condición natural es la universalización por la ubicuidad de la imagen simbólica.

⁴ La versión original de *Mefistófeles y el andrógino*, aparece en *Eranos-Jahrbücher*, vols. XXVI, XXVII, XXVIII y XXIX, Zurich, 1958, 1959, 1960 y 1961.

acerca del imaginario. En primer lugar, el carácter vinculante que posee y en segunda instancia, su relación de dominio del tiempo. Todo devenir se sustenta sobre el peso y relevancia de sus imaginarios no solo sobre el mismo *tiempo*, sino en relación a toda la cultura del hombre. El otro principio abarca la memoria, no tanto como poder capaz de simbolizar en un fragmento la totalidad del tiempo recobrado o bien garante de la continuidad de la conciencia del ser, sino como potestad de lo fantástico.

1.1.4.- CULTURA E INTERSUBJETIVIDAD: IDENTIDAD NARRATIVA

La cultura presupone un proceso dinámico de creación e interpretación de sí misma. Lo que el hombre ha instituido como representación simbólica se transfigura en objeto permanente de análisis para su comprensión. La capacidad del individuo para construir modelos teóricos que estudien el sentido ontológico y social de sus significaciones culturales es quizás equivalente a su vocación creadora. Al instaurar e interpretar los significados de los códigos culturales, los individuos comienzan a concientizar su existencia dentro de un contexto simbólico-social y a interrelacionarse dentro del mismo. Esa integración mutua entre los miembros de un entorno humano, genera una dinámica intersubjetiva, que produce un constante intercambio de valores culturales y una

apropiación de sentidos simbólicos. Cada hombre se redimensiona en su correlación consigo mismo y con los otros.

Lo subjetivo adquiere su verdadera trascendencia cuando propicia, y a su vez, es parte receptiva de una dialógica intersubjetiva. Un sujeto aislado o sin capacidad para considerar el sentido de su cultura y sus atributos simbólicos, permanece en una condición de inercia simbólica. Sería un observador neutro de lo cultural que sobrelleva una *muerte* simbólica (Ortiz-Osés, 2009), es decir, vive al margen de toda significancia, en el sinsentido. Permanece en un estado de ascesis o huida del mundo simbólico y dialógico. Esa conciencia solitaria o espíritu devenido, ajeno a sí mismo, en términos de Ricoeur (2010), que se manifiesta ante una naturaleza común a todos, es un error o especie de caída. Esta actitud extraña, cenobita, es desacertada en cuanto a la idea normal de que el hombre siempre estará frente a un ser semejante a él. Ricoeur da como un hecho concreto y corriente que haya otros sujetos capaces de relacionarse recíprocamente. Es una articulación de *sujeto a sujeto* que favorece la comprensión de sí y revela la coexistencia de los otros. Esos otros son análogos o al menos tienen algún tipo de relación (*condición homeomórfica*) con el sujeto que los reconoce como tal. Los individuos se constituyen por el principio de analogía. Así el *alter ego* es otro *ego*. La analogía es el “trascendental de múltiples experiencias perceptivas, imaginativas, culturales” (Ricoeur, 2010, p.271). Este sentido de trascendentalidad preserva la igualdad del significado *yo*, sujeto existencial, no sólo ante los otros, sino ante lo imaginario y lo cultural simbólico. Obviamente, el sujeto establece concordancia con objetos; pero de la relación con el *otro* semejante ontológicamente a él, es que se desencadena la intersubjetividad. De esa consustancialidad análoga (sujeto-sujetos) surgen las significaciones imaginarias que ansían explicar la existencia ontológica y la cultura humana como creación social. El origen de la intersubjetividad descansa, a nuestro modo de entender, en una entidad individual (un sujeto que desea relacionarse) y se proyecta hacia un estado plural (sujetos en relación).

Los puntos que supuestamente distancian lo objetivo de lo subjetivo tienden a desvanecerse en la experiencia del sujeto en el ámbito de lo cultural. Ese espacio aparentemente erigido en el afuera del hombre, es complementemente intersubjetivo, dado que les pertenece a todos. Ricoeur (2010) al exponer su teoría de la intersubjetividad, se concentra en el capítulo: *Geist* de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel y en la quinta *Meditación cartesiana de Husserl*. Se pregunta si la fenomenología husserliana logra sustituir el *espíritu objetivo* sugerido por Hegel por una subjetividad, es decir, por una modalidad de conciencia que no dependa de ninguna entidad superior. En Hegel el espíritu es referido en el elemento de la conciencia o medio de la experiencia. Por la vía de la intersubjetividad se plantea una filosofía del espíritu. Por otra parte, el análisis que hace Ricoeur sobre la teoría intersubjetiva de Husserl, lo basa en tres argumentos. Inicia con la *constitución* en y a partir de mi ego. Este idealismo subjetivo, *un único yo pienso*, tiene que dar paso, según Ricoeur, a una red intersubjetiva, donde se explicita el potencial de sentidos de la experiencia de los sujetos. El segundo argumento, es sobre el papel de la *analogía* y la relación entre los egos. La base axiomática se expresa así: “*me comprendo a mí mismo a partir de los pensamientos, los sentimientos y las acciones descifrados directamente en la experiencia de otro*” (Ricoeur, 2010, p.269). Aquí está la sustentación teórica de la intersubjetividad husserliana. El tercer argumento consiste en que para Husserl la analogía del ego –*mutualidad de los sujetos*– sostiene todas las interpretaciones culturales. Si puedo interpretarme a mí mismo y al otro, igualmente puedo ser interpretado. Mutualidad interpretativa que enriquece la relación intersubjetiva. Ricoeur concluye que en la sustitución del espíritu objetivo hegeliano por la intersubjetividad de Husserl, existe una *ventaja decisiva*, ya que en la relación intersubjetiva se preservan los criterios *mínimos de la acción humana*. En la analogía del ego, como trascendental de todas las relaciones intersubjetivas, se encuentra el centro teórico del pensamiento del hombre, ya que en el semejante también nos encontramos.

Ricoeur en: *Freud: una interpretación de la cultura* (1990, p.337) decía: “todas nuestras relaciones con el mundo son constitutivamente intersubjetivas”.

El hombre en su accionar junto a otros de análoga constitución, cimenta las afinidades: sujeto-mundo y sujeto-sujeto(s). Ambas afinidades son importantes, pero la que nos interesa más es la intersubjetiva. Los sentidos de la realidad cultural, como *objetividad*, tienen dimensiones intersubjetivas que se entrelazan. Esto implica que lo cultural ostenta implícitamente un componente dialógico. Su modo de ser radica en que es un universo creado para lo relacional. De allí que deba entenderse siempre desde una dinámica intersubjetiva. En ese proceso de creación, lo simbólico, el lenguaje, la literatura tienen un rol primordial. La cultura se muestra en la palabra oral y escrita. En las narraciones literarias identificamos los sentidos culturales que el hombre ha creado y a los cuales interpreta y trata de comprender en sus textos ficcionales.

La identidad narrativa impulsa la copresencia de lo subjetivo en su realidad ontológica. En la ficción se muestra más claramente la comprensión de sí, o sea, la mediación entre el hombre y el sí mismo. El conocimiento de sí, logrará hacer emerger a un *sí mismo* instruido, compenetrado con los otros e inundado de *pregnancia simbólica*. Cualquier modalidad narrativa (drama, novela, cuento, leyenda) se configura en un discurso ficcional de mediación para la comprensión de lo imaginario y lo simbólico en la existencia humana. Néspolo (2007) considera que la *identidad narrativa*, es el punto nodal de la filosofía de Ricoeur, dado que desde allí es posible comprender *las implicancias en lo referente a la subjetividad*. En las estructuras narrativas se asientan formas significativas que fijan la comprensión del mundo y de nosotros mismos.

Dentro de la literatura también se puede constituir el sí, se puede buscar la identidad del sujeto y no básicamente en los hechos históricos o reales. En la escritura literaria se manifiesta el sujeto, se encuentran los diferentes sentidos del ser. Diremos que es un discurso interpretante de la multivocidad del hombre. Como ese discurso tiende a una relación sujeto-sujetos, su urdimbre se hace plurívoca. Bajo este criterio, lo discursivo que anuncia la intersubjetividad, conlleva múltiples sentidos ontológicos. Las significaciones múltiples del ser, según Ricoeur (la referencia histórico-filosófica, se encuentra en Aristóteles y su

noción de que el ser se dice de muchas maneras) atraviesan todo discurso. El ser que se expresa en el texto narrativo, como si fuese un sujeto en el mundo real, no constituye una *significación una*, sino “la unidad problemática de una pluralidad irreductible de significaciones” (Ricoeur, 1990, p.25). En esta relación biunívoca entre ser y escritura ficcional, es decir, entre ontología y hermenéutica (Agís Villaverde, 2000), descansa parte de la teoría ricoeuriana sobre el ser. Cuando el ser quiere saber de sí o sobre el sí del otro, lo hace a través de la palabra.

Ricoeur también expresa que una comunidad puede tener una identidad narrativa, tal como los sujetos. Los pueblos la toman de la *recepción misma* que hacen de los textos ficcionales que producen. La propuesta de Ricoeur es ambiciosa. Todo consiste en que el lector, el hombre, la sociedad, se vean reflejados en la trama del relato. Que la realidad ontológica de los personajes de ficción sea análoga a la de los individuos que se acercan al mundo del texto. Ricoeur en su obra: *Sí mismo como otro* (2003, la primera edición es de 1996), hace esta revelación: “Los personajes de teatro y de novela son humanos como nosotros” (p.150). Lo ficcional se convierte en un medio donde aparece la relación del *sí mismo* narrado y el mundo del hombre. En todo caso, la literatura es como un espacio donde los *seres reales*, de alguna manera, puedan reconfigurar su acción de vida en las variaciones imaginativas del relato literario. La intención de Ricoeur (1984) consiste en hacer que el significado de un relato literario aparezca claramente, cuando el mundo del texto y el del lector se intersecten. En todo caso, la pretensión se fundamenta en la necesidad que tiene la narratología contemporánea (Néspolo, 2007) de acercar lo ficcional a la vida y mundo del hombre.

1.1.5.- LOS SÍMBOLOS

1.1.5.1.- LA EFICACIA DE LOS SÍMBOLOS EN LA CREACIÓN Y ESTABLECIMIENTO DE SENTIDOS EN EL IMAGINARIO SIMBÓLICO-SOCIAL

En los dispositivos vinculantes de la advertida analogía: Antropología social- lingüística, se observa que la cultura se puede analizar integralmente por su carácter simbólico. Las actividades del hombre se ven matizadas por el pensamiento simbólico y por una categoría que Lévi-Strauss denomina *eficacia simbólica* que no es más que una *propiedad inductora* que poseerían, ciertas estructuras formalmente homólogas; por ejemplo el mito. Lo cultural viene a ser producto de las actividades simbólicas del pensamiento humano. El poder de simbolización de una imagen, de una palabra o de una forma es lo que entendemos por eficacia simbólica. Jameson (1989) considera que un objeto, un texto o un rasgo formal y estilístico de cualquier imagen poseen una función simbólica profunda. Sostiene que la “eficacia simbólica” (p.63) debe estar orientada por la fuerza de su descripción formal y por su capacidad de aprehensión. La eficacia pasa por aceptar ciertas y determinadas *contradicciones*, pero a su vez por consolidar las compartidas significaciones.

Un símbolo no es solo un nombre, una palabra o un sentido, sino una imagen que trasciende lo inmediato en la realidad humana. Vienen desde muy lejos, desde el universo originario, “son parte del ser humano y es imposible no hallarlos en cualquier situación existencial del hombre en el cosmos” (Eliade, 1992, p.25). A pesar de considerarse a los símbolos como una especie de *absurdo explícito* (así lo refiere Jung, según Cirlot, 2007), no se le niega su enorme y fundamental rol de cohesionadores del pensamiento humano.

Simbolizar el entorno es una constante del hombre. Durand (2005, p.35) es enfático al ubicar la “estructuración simbólica en la raíz de todo pensamiento”. Desde los símbolos ha de surgir, primariamente, la forma básica del pensar. De tal modo, que la *perspectiva simbólica* representa la posición crítica y analítica modélica para el estudio de “los arquetipos fundamentales de la imaginación humana” (ibídem). Los símbolos tienen plenamente sentidos en el imaginario social. La gente los acepta y comparte.

1.1.5.2.- SÍMBOLO Y ALEGORÍA: DIFERENCIAS Y MODOS DE REPRESENTAR

Lo imaginario constituye la representación evocada por el símbolo para atribuirle significaciones específicas. De alguna manera, esta especial significación es parte de la identidad de lo imaginario. La especificidad del símbolo es lo que marca la diferencia con otras figuras de representación como la alegoría. Ésta tiene un sentido didáctico, unívoco y persuasivo (Ramírez Vivas, 2007). La verdad alegórica es parte de la creencia de una época. Se construye bajo el criterio de lo hermético (Durand, 1999). El símbolo es lo inverso de la alegoría (Ortiz-Osés, 1989). Lo alegórico se soporta en figuras, lo simbólico es idealización. Sostiene Garagalza (1990) que podemos diferenciar el símbolo de la alegoría por sus fines y cuerpo estructural. La alegoría ilustra la idea en una figura, mientras que el símbolo es *figura* y fuente de ideas.

Todorov (1993), antes de establecer algunas diferencias, parte de que entre símbolo y alegoría hay *un rasgo común*: son signos con los que se representa o designa. La primera diferencia que encuentra tiene una herencia saussureana, ya que el significante es literalmente *atravesado* por el conocimiento de lo significado. La fragilidad del significante en la alegoría, contrasta con la invulnerabilidad que asume en el símbolo. El significante en el símbolo conserva su naturaleza opaca, es decir, su significación originaria. Ambos se dirigen a la intelección, pero es el símbolo quien se hace más hermético por su opacidad. En la forma de significar también Todorov encuentra una distinción. La significación alegórica es directa, mientras que en lo simbólico el proceso significante es secundario. Una tercera diferencia se ubica en la *relación significante*. La significación en el símbolo, a través de lo particular, se encauza hacia lo general. La alegoría no posee una relación significante propia. Indica entonces, que en el símbolo predomina un sentido de idealización y en la alegoría destaca una intención de *designar*, exclusivamente. La última diferencia se da en el modo de percepción. En el símbolo prevalece lo sorpresivo, mientras que en la alegoría enfatiza un significado y se formula directamente. Es muy amplio y

complejo el trabajo de Todorov; cerramos su revisión con esta idea: “El símbolo es, la alegoría significa” (1993, p.298). Aquí vislumbramos la profundidad imaginaria del símbolo, su significación se localiza en sí mismo y la superficialidad de lo alegórico, es su grado retórico *per se*.

Finalizamos este bosquejo de diferencias entre símbolo y alegoría con Paul Ricoeur (2004a). En el texto *finitud y culpabilidad*⁵ se señala que en entre estos términos ha habido una ardua lucha por asirse de una especificidad en su trascendencia significativa. A la alegoría le endosa una intención falaz, ya que procura ser como el símbolo. También la califica como artificial y a su vez como *modalidad de la hermenéutica*. No representa un proceso de creación. Tanto en la alegoría como en el símbolo existe la pretensión de comunicar sentidos. El último lo hace por la vía de la *transparencia* u opacidad, mientras que la primera únicamente lo evoca. En *Teoría de la interpretación* (1976, 2003) también Ricoeur analiza nuevamente esta situación. Aquí la importancia dado al símbolo es aún mayor, pues lo equivale a la metáfora en su poder de re-figuración. Claro está que en ese plano de relación metáfora-símbolo no tiene cabida la noción de la alegoría. La significación simbólica deviene como sentido de un sentido, mientras que la alegoría es un ordinario procedimiento retórico de carácter didáctico. No hemos querido dejar en entredicho el rol de la alegoría en la intención de significar algo, sino que el trabajo nuestro apunta a tener el símbolo como entidad creadora de sentidos.

1.1.6.- ARQUETIPOS E INCONSCIENTE COLECTIVO: LA SOMBRA, LA MADRE TERRIBLE Y EL ANCIANO SABIO

Explica Jung (1970) que a partir de los trabajos de Sigmund Freud se rompen algunos esquemas sobre la concepción de este tema y se ve en los contenidos mentales del inconsciente un carácter arcaico-mitológico. Otro antecedente que podría aplicarse al arquetipo, lo encuentra Jung⁶, en las

⁵ La primera edición de *Finitud y culpabilidad* es de 1960. Ver: Paul Ricoeur Autobiografía intelectual, 2007.

⁶ Puede ampliarse la información en la obra: *La mentalidad primitiva, 1922* o bien revisar el texto: *Las reglas del método sociológico* de Émile Durkheim, publicado en 1895.

usaba para designar las figuras simbólicas de una cosmovisión tribal. El término colectivo no sólo distingue una condición contrapuesta a lo individual, sino algo distante de lo específico. Su verdadera naturaleza tiende hacia la universalidad. Jung (1970) señala que sus contenidos y modos de comportamientos son idénticos en todos los hombres. Esos contenidos de alcance universal del inconsciente colectivo los denomina: *arquetipos*.

Lógicamente que la discusión sobre arquetipo e inconsciente colectivo requiere de una aproximación teórica a la obra principal de Carl Gustav Jung. Este análisis parte de Jung, pero igualmente revisamos algunas ideas de Erich Neumann, Joseph Campbell, Andrés Ortiz-Osés, James Hillman, Luis Garagalza, Zoé Jiménez, Blanca Solares y Héctor Espinoza. Con Jung puntualizamos conceptualmente lo relacionado con arquetipo e inconsciente colectivo. Por intermedio de los estudios de Neumann y su teoría del determinante maternal reforzamos la comprensión de la simbólica femenina de la conciencia matriarcal en el arquetipo de la madre terrible. El aporte de Campbell gira en cuanto al universal maternal y sus múltiples disfraces. Con Ortiz-Osés distinguimos la *cosmovisión animista* de este arquetipo (*Magna Mater*), dado que su cohabitación se encuentra en el universo todo. De Jiménez se extrae la noción de la madre arquetipal fantástica en el discurso literario hispánico y latinoamericano. Los trabajos de Hillman, Garagalza y Ortiz-Osés los enfocamos en la comprensión de lo ininteligible que resulta el arquetipo del *Anciano sabio o del sentido en Jung*. Cerramos con Solares y Espinoza, quienes recapitulan lo simbólico de la mujer de belleza misteriosa y devoradora en el contexto mítico mexicano y en el imaginario monstruoso de la cultura Venezolana. La referencia de Espinoza se hace sobre algunas ánimas crueles y falaces como la Sayona y la Llorona.

El arquetipo está asociado a la idea en sentido platónico, es decir, que su carácter es superior a toda fenomenalidad. Jung (1970) presenta como ejemplo para entender el *fenómeno* y la *idea*, a Dios y la Luz. Dios es el arquetipo de toda

claridad y la luz, simplemente lo fenoménico. Los arquetipos son símbolos auténticos. No pueden ser interpretados ni como signo ni como alegoría. Para Jung la psique regula dos tipos de contenidos. Los correspondientes al *inconsciente personal* denominados complejos de carga afectiva y los “contenidos de lo inconsciente colectivo” (1970, p.10), a los que da el nombre de arquetipos. Lo colectivo, en alguna medida, ha sido expresión también de lo individual, puesto que en la humanidad han existido siempre representaciones arquetípicas o imágenes poderosas encauzadas y dominadas por un proceso simbólico. Esto no es más que ver la vivencia individual y colectiva en imágenes. Estas “imágenes arquetípicas son ya *a priori* tan significativas, que el hombre nunca pregunta qué podrían en rigor significar” (ibídem). La ausencia de cuestionamiento pasa por considerar los arquetipos como firmes modelos sociales. En el texto: *La interpretación de la naturaleza y la psique* (1984), Jung sintetiza su pensamiento arquetipal, al considerar los arquetipos como patrones de conducta que favorecen la organización de los procesos psíquicos del inconsciente. Constituyen la estructura de lo inconsciente colectivo o "psique" idéntica a sí misma en todos los hombres. Esta condición de igualdad o semejanza hace que los arquetipos de culturas y universos simbólicos distantes y diferentes sean comprendidos medianamente por cualquier persona. Los arquetipos son *representaciones colectivas* que a través del tiempo se han transmitido como identidad, pues constituyen “formas configuradas de un modo consciente” (Jung, 2004, p.11).

Jung hace hincapié en que la tradición no es garantía para la permanencia o vigencia de un arquetipo, pues éste surge en cualquier espacio y época. Igualmente afirma que los arquetipos no están determinados por su contenido, sino que son formas vacías. Esa condición de vaciedad significativa, de ser una “posibilidad dada a priori de la forma de la representación” (Jung, 1997, p.74), hace que sea imposible comprobar la existencia de los arquetipos. Solo tienen significado en el pensamiento colectivo. Se llega hasta su denominación (*arquetipo de la madre terrible*) e identificación de su invariable núcleo significativo, quien determina su modo de representación: una sombra, un anciano

sabio, un dragón o monstruo vencido. Esa forma arquetípica vacía se va concertando en el inconsciente colectivo por intermedio de imágenes de compartida significación social. Se deduce que un comportamiento humano pudiese ajustarse a un determinado sistema arquetipal. A pesar de su aparente vaciedad, rigen muchas configuraciones simbólicas de la sociedad. Los arquetipos representan modelos de ser y de actuar que reconocemos a partir del inconsciente colectivo que todos compartimos. Esto nos lleva a concebirlos como imágenes guías en un contexto social de tendencia universalizable.

Son diversos los arquetipos junguianos, pero aquí nos detendremos en tres: *la sombra*, *la madre terrible* y *el anciano sabio*. La *sombra* es una proyección negativa de la personalidad del hombre. Pero también visión de lo maligno. Expresa ante todo, el inconsciente personal, por esa naturaleza humana de origen, se hace transparente. A veces la sombra (Jung, 1997, p.24) aparece como arquetipo del sí mismo, de tal modo que su presencia constituye una “experiencia tan rara como conmoviente, al verse cara a cara con el mal absoluto”. Otras veces la imagen sombría es la proyección de un espectro. Interpretamos que la sombra, como *mal absoluto*, simboliza, de alguna manera, lo siniestro. El arquetipo de la sombra lo encontramos en tres leyendas fantásticas del corpus que analizamos. En *Florentino y el Diablo*, el demonio es *mala sombra* que cruza por las quietas y lejanas estampas del Llano. El Diablo como sombra no se espanta de ninguna otra que se le aparezca. *El Silbón* se presenta como *espantosa sombra con la figura de un hombre*. En este relato el arquetipo toma una forma humana, haciéndose dual. Hillman (2004, p.174) decía que las sombras son imágenes arquetipales con la “apariencia de seres humanos”. Al ver en la sombra un rasgo humano, se confirma, por la teoría de Hillman, que ésta no es parte de la personalidad de nadie. Solo es una *eidola*, *lo muerto*, del inframundo. También en la *Leyenda del hachador perdido*, hay una sombra errante que anda por los tenebrosos senderos de la montaña de San Camilo.

Jung (1970) en el arquetipo de la madre, considera dos variantes: la *madre amante* y la *madre terrible*. Encuentra en este arquetipo tres grandes

características (la idea proviene de la filosofía sankhya o samkhya de la India). **Bondad**, que comprende: protección, fertilidad y entendimiento. **Pasión**: mujer de *emocionalidad orgiástica* que devora, seduce y envenena. **Tiniebla**, representando a la *madre terrible* que destaca por lo secreto, lo oculto, lo sombrío y la temible oscuridad.

Neumann (2004b) señala que el arquetipo de la *Madre Terrible* tiene un papel relevante en el desarrollo de la *conciencia* matriarcal y de su articulación en la *estructura psico-social*. No siempre ha sido una figura maligna. La relación inicial entre madre e hijos es de simpatía analógica o completa avenencia. Al comienzo del desarrollo de lo femenino, según Neumann, existe una etapa signada por la presencia del *Uroboros materno*. Con esta imagen urobórica femenina se indica el acento positivo de la *situación psíquica originaria*. Esta fase no es permanente, se desplaza o transita paulatinamente hacia lo urobórico patriarcal y termina en la conciencia matriarcal o *Uroboros materno*.

Neumann (2004b) lo condensa así: *patriarcado-matriarcado y estrato urobórico*. Aquí surge el poder demoníaco de lo masculino sobre las apariciones numínicas del contexto social donde predominan las divinidades masculinas. La presencia del *Uroboros* en el arquetipo de la madre en su fase inicial, presagia lo fatal que pudiese representarse en la intención de reforzar la conciencia matriarcal en el inconsciente colectivo, es decir, que una de sus caras, lo monstruoso, terminaría imponiéndose. Una de las vías de transición de la *Madre buena* a la *Madre terrible*, como símbolo determinante que subrayan los teóricos del inconsciente colectivo, se realiza a través de “un mundo de fantasía arquetípicamente acentuadas” (Neumann, 2004a, p. 49) en el canon cultural o conciencia colectiva respectiva. La *Madre terrible* simboliza el inconsciente devorador, es la faz negativa del arquetipo. Sobre este perfil de volubilidad caprichosa, sonambulismo y locura de la madre terrible, se funda una narrativa fantástica y monstruosa que dinamiza parte del imaginario literario de la humanidad. Zoé Jiménez (2001) describe unos arquetipos de la feminidad, donde

aparecen diosas, mujeres celestes, pero también figuras femeninas de destrucción. La mujer, como símbolo negativo, se transforma en *monstruo fantástico*. Toda esta realidad arquetipal, reflejada en la literatura, es lo que la autora denomina como *el fantástico femenino*.

A su vez, Campbell (1972) indica en su estudio: *El héroe de las mil caras*, que muchas sociedades tienen en la personificación de la *madre del mundo*, la figura que rige su sistema de vida. Sus actos creadores procuran vigorizar el universo maternal que le sustenta. Ser femenino original que realiza tareas que en otras sociedades corresponden al varón. Figura misteriosa, ya que se identifica como madre-virgen, porque su compañero es lo *Desconocido Invisible*. Esta madre, diosa universal, se presenta ante los hombres de diversas maneras. El enmascaramiento y la dualidad, son dos de sus más distinguidas propiedades. A través de la máscara logra el acercamiento y por su dualidad concéntrica: *madre-virgen*, encajadas en una sola figura, genera el asombro. En tal sentido, representa la *vida* y a su vez la *muerte*. Por una parte asume la creación de espacios humanos, pero también proyecta una apariencia demoníaca. Así, unas veces se exhibe, en el amanecer, como deidad virginal y otras, en el ocaso del sol, como insaciable meretriz. Al entrar la nocturnidad se transforma en madre-virgen-mujer siniestra de actos demoníacos.

Otras dos perspectivas arquetipales sobre estas mujeres infernales se hayan en Solares (2007) y Espinoza (2011). Solares en el arquetipo de la Gran Madre, no sólo describe a una *Madre Buena* y otra *Madre Terrible*, sino que indica una tercera *Madre Buena y Terrible* a la vez. Esta última sintetiza los atributos y multiplicidad de cualidades de este arquetipo primordial que incluyen la máxima seducción y el más monstruoso horror. Por su parte Espinoza sostiene que bajo la forma de un “ánima engañosa, cruel e incisiva” (2011, p.85), la Sayona, el *Ánima Sola*, y la Llorona, tienen una notoria presencia en el imaginario simbólico venezolano. La belleza y encantos perversos de estas ánimas, llevan a sus pretendientes hasta el delirio.

El tercer arquetipo es el *Anciano sabio*. Quizás sea el más complejo de los tres que vinculamos con las leyendas fantásticas en la llanura venezolana. Jung, lo relaciona con la *sabiduría* del inconsciente colectivo. Inicia su argumento invocando lo onírico. Por intermedio de un sueño atribuido a un estudiante de teología, Jung hace ver que la figura del viejo sabio o anciano adivino vestido de negro, hechicero, mago, demonio, representa un arquetipo y que no lo calificaba como *Lucifer* porque este nombre tenía algunos prejuicios difíciles de aceptar y comprender. Se conforma con calificarlo como arquetipo del *Anciano sabio* o del sentido. En otro pasaje del libro: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Jung confirma que el Diablo es la mitad de un arquetipo, cuyo poder es irresistible.

El hecho de haber estado tentado en denominarlo Lucifer y además de considerarlo una parte de un arquetipo, no especifica cuál, nos da indicios para hacer esta arriesgada conjetura: la figura del Diablo estuvo en las consideraciones teóricas de Jung sobre la necesidad de proponer un arquetipo que concentrara lo infernal como una faz del inconsciente colectivo. Jung enumera otras formulaciones como vivencias de este arquetipo: *Hermes Trismegistos*, Orfeo, el Poimandrés, el Pastor de Hermas.

La complejidad de este arquetipo se observa de manera indiscutible, cuando Jung, en *El hombre y sus símbolos* (1995) lo presenta como personificación simbólica del *sí mismo*. Se vale de un cuento (siempre la Literatura como universo representacional de lo humano) donde el cadáver de una *princesa negra*, se levantaba cada noche y mataba al guardián que enviaban para protegerla. Uno de los custodios, aterrado por saber que moriría, huye al bosque. Allí encuentra a un *viejo guitarrista*, quien le da todo el conocimiento para salvarse. De acuerdo a este autor, el viejo guitarrista es una representación del *Anciano sabio*, *nuestro señor*: Jesucristo. El viejo sabio, como Dios y como personificación típica del *sí mismo*, se contrapone a la idea inicial de admitir este arquetipo como Lucifer. Ante tan ambigua situación, acudimos a la explicación ofrecida por Hillman (2004) ante la contrariedad de Jung con la figura de Cristo. En los escritos de Jung se sustenta una oposición entre un mundo superior (*upperworld*) y el inframundo, es decir, entre Cristo como arquetipo de la conciencia del mundo

celeste y *Hermes Trismegistos* como arquetipo de lo negro, de lo abismal, como mensajero del Hades.

Explica Hillman (2004) que Jung pretendía establecer un esquema arquetipal donde el cristianismo reconociera la existencia del inframundo, es decir, del Hades y en esa medida a Hermes-Mercurius como mensajero de lo demoníaco. Pero el reconocimiento del demonio creaba un problema más al cristianismo. Interpretamos que había que proponer al Diablo como un arquetipo autónomo y vivencial en el imaginario religioso. Con esa intención se procuraba crear una imagen del demonio no sometida al estamento del imaginario cristiano. El Diablo tenía que seguir existiendo, aunque por intermedio de Hermes como sombra mala, naturalmente no de Dios, sino de lo infernal. Se entiende ahora por qué hablaba Jung de Lucifer como la mitad de un arquetipo. Hermes-Lucifer era esa parte complementaria de un *Dios tenebroso*: El gran arquetipo divino-demoníaco. En todo caso, si Cristo fuese la otra parte, recuérdese que Jung argumentaba que todo arquetipo tiene una parte positiva y otra negativa, se conjuraría en una unidad no integrada. Esta dualidad diametral, no constituida en una sola unidad, haría que apareciera Cristo con su conocida bondad; pero a su vez con una faz siniestra. Recordemos que Jung a mediados del siglo XX, publica *Respuesta a Job*⁷, donde refería que el arquetipo de la divinidad se caracteriza por el amor, la ferocidad y la desconsideración hacia lo humano. Este modo feroz de

⁷ En la divinidad que Jung denominó en 1964, "aspecto oscuro de Dios" (1964, p.67) *antia oppositorum*. Es amoroso; pero temible. Figura numinosa, *Summum Bonum*, llena de bondad y terribilidad. Fueron tan polémicas sus apreciaciones que se vio obligado a escribir en 1956: *Cómo y por qué escribí mi "Respuesta a Job"*.

Para cerrar esta discusión, no está demás, colocar las palabras de Garagalza (1990) y de Ortiz-Osés (2003). En Garagalza se encuentra el sustento teórico para que Jung hablase de Hermes como opuesto a Cristo. Las más antiguas tradiciones hablan de un Hermes apareciendo en cuevas y fuentes, unido a las diosas de fuerzas demoníacas. Esto hace que sea un enviado del inframundo y cumpla la tarea de ayudar a los hombres en la búsqueda del sentido. Concluye Garagalza (1990, p.117) que si "Hermes ayuda a encontrar el sentido es porque él lo simboliza y lo personifica". Por su parte Ortiz-Osés (2003) destaca la

trascendencia simbólica de Dios, pero a su vez reconoce la representación de su contrapunto: el Diablo. No existe lo divino sin lo demoníaco. El sentido de Dios está en la comprensión del Diablo.

En el razonamiento de Ortiz-Osés sí encontramos claramente que el demonio es una de las figuras arquetipales que cohabitan el inconsciente colectivo o imaginario cultural. Aparece su argumentación en el texto *Amor y sentido* (2003). Entre las figuras arquetipales enumeradas destacan: la Madre, el Padre, el Anima-Animus, el Héroe o Heroína, el Sí-mismo, la Conciencia diurna y la Sombra que es “el mismísimo Diablo” (2003, p.218) o diábolos, cuya consignificación implica lo contrario a lo divino. En síntesis, tenemos que los arquetipos de la sombra, la mujer terrible y el anciano sabio los podemos identificar en las leyendas fantásticas del Llano venezolano como representaciones simbólicas del imaginario cultural y siniestro de la llaneridad.

1.1.7.- LO NUMINOSO Y LO OMINOSO: *DIOSES, DEMONIOS Y ALMAS ERRANTES*

Como una entidad del consciente colectivo y no solamente un elemento “numinoso de lo creador” Neumann (2004a, p. 34), entiende lo simbólico. Implica que es algo misterioso, sagrado o incognoscible. En lo sagrado tiene su sentido, pero en lo social también. El alcance social, así como el componente divino, destacan en una unidad o imagen simbólica, pero lo más trascendente y necesario es analizar la totalidad de ese imaginario simbólico en su contexto sociocultural. Ese universo imaginario, donde se asienta cualquier representación simbólica, demanda un conocimiento individual y colectivo. Al tener un dominio aceptable y comprensible de esa totalidad y de sus expresiones simbólicas particulares, podríamos intentar su proceso de entendimiento y aceptación. Para Neumann (2004a) lo creador (la divinidad, lo religioso) y la realidad simbólica son dos componentes que deben buscar la manera de coimplicarse. La relación entre lo *creador* y la realidad simbólica fundada en un proceso constante de re-creación, constituyen la clave para alcanzar una comprensión del hombre (lo ontológico) y también de su mundo (lo imaginario).

El simbolismo tiene un enorme sentido ontológico que se resume en la noción de revelar lo equívoco del *ser*; esto es, decir el *ser* de múltiples maneras o bien comprender los varios estados del *ser*. La ontología simbólica, como el *ser* que la interpreta y concibe, deviene en representación múltiple. El *ser* constituye una presencia indeterminada (noción aristotélica), una forma abstracta e inconclusa. Infinitos modos tiene el *ser*, incalculables significaciones posee el símbolo. Así el símbolo, como orden ontológico, se comprende como imagen de significación relativa, propia de su constante hacerse. Lo simbólico forma parte de una infinitud claramente de lo humano. Si llegase a ser totalidad comprendida en toda su dimensión, habría perdido su esencia de misterio para el hombre. La inaprehensibilidad del símbolo, guarda relación con el *ser* aristotélico, pues ambos son indeterminables.

El símbolo representa algo más que su realidad evidente. Tiene un más allá de lo que ligeramente muestra. Es portador de sentido, de ideas que están más allá de su forma escritural o imagen significante. La significación del símbolo se debe buscar en esa otredad que constituye su totalidad de sentidos. Hay que tener en cuenta que lo simbólico alude a lo ambiguo y a lo misterioso, aquello que no puede definirse o entenderse plenamente. Si el símbolo es algo, dice Panikkar (2004, p.388) es precisamente “aquello que no es en sí mismo”, es decir, aquello que no tiene aseidad como *ser*. Su cualidad no está en su existencia como símbolo, sino en *ser relación per se*. Su propiedad más evidente es la de ser vínculo entre el hombre y sus expresiones particulares del universo simbólico al que pertenece. Su propiedad relacionante se potencializa por la acción de la *hermeneusis*. Esto supone que mientras pensamos y tratamos de sintetizar una interpretación de los símbolos, más revelamos su carácter de entidad coimplicante. El *símbolo vincula* (Espinoza, 2011) imágenes en diferentes discursos, sobre todo en el literario. Ese enlace se da por la fuerza coimplicante del símbolo, aunque lo relacionado tenga un carácter heterogéneo, plurívoco o paradójico. Sin duda que el símbolo significa siempre algo más allá de las múltiples interpretaciones. De allí que la polisemia sea una de sus características

principales. La aseidad que señala Panikkar radica en el desencadenamiento de la actividad pensante sobre los innumerables significados de un símbolo.

Ese estado potencial de significaciones infinitas del símbolo se da por la originaria participación del hombre en la interioridad de lo simbólico. Cuando decimos que el símbolo tiene muchos significados estamos también acercándonos, aunque resulte incompatible el enunciado, a su carácter singular. La riqueza simbólica está en la búsqueda de su unicidad, dado que la pluralidad no deja de ser un escollo para la estabilidad de su sentido. Lo que el símbolo debe mantener vivo (Panikkar, 2004) es su *centro*, es decir, su significancia. Ésta trasciende el pensar creador humano y la propia interpretación. El símbolo es aquello a través de lo cual conocemos; no es nunca lo conocido, de allí su rol de entidad mediadora entre el hombre y el misterio. La realidad cultural del hombre es un cuerpo signficacional por donde el símbolo transita. Aquí conviene puntualizar que lo dialógico entre lo vivencial cotidiano y el imaginario del hombre, se establece por los puntos coligantes de los símbolos, su condición homeomórfica.

La realidad que alude el símbolo es inaprehensible, movediza, abierta, difícil de presentar y representar, de tal modo que “sólo puede ser referida de forma simbólica” (Solares, 2011, p.15). La abertura supone la infinitud de sus sentidos y en cuanto al alto grado de inaccesibilidad, esto es el mejor indicativo de que lo simbólico es una realidad cuya interpretación definitiva no es más que una apreciación, una postura, ya que su contenido es por naturaleza humana enigmático. Siempre encara hacia lo inconsciente, transita hacia la trascendentalidad de la cosa ausente. Lo que se logra mostrar hermenéuticamente será siempre el semblante mínimo de un todo que es fuente inagotable de sentidos.

Igualmente Ricoeur (2008, p.17) apunta que símbolo es “toda estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado...”. Es así como lo simbólico deviene de un signo habitual, cotidiano y apunta hacia una vastedad ontológica y social que no resulta fácil su comprensión. El hombre “jamás percibe cosa alguna por entero o la comprende completamente. Puede ver, oír, tocar y gustar;

pero hasta dónde ve, cuánto oye, qué le dice el tacto y qué saborea” (Jung, 1995, pp. 15-16). Los sentidos limitan la realidad simbólica. Hay un punto donde la certeza cognoscitiva, digamos que en forma consciente, se detiene, se le impide pasar. Parte de ese punto lo encarna lo simbólico. El hombre definitivamente no puede conocer la naturaleza última de las cosas. Y el símbolo representa una de esas “cosas” donde la sabiduría y creatividad humana permanentemente están indagando; pero sus resultados, muchas veces, lo que hacen es dejar espacio para nuevas búsquedas o arriesgadas y originales formulaciones epistémicas.

Las estructuras simbólicas instituidas por el hombre, se han sustentado siempre en hechos que están más allá de la realidad, en un orden superior y misterioso. No estamos colocando lo simbólico fuera de la totalidad de la realidad humana. Éste forma parte del tejido cultural que el hombre construye e imagina para representarse su mundo. Lacan (1953) sostenía, a mediados del siglo XX, que entre los registros esenciales de la *realidad humana*, se encuentran: lo simbólico, lo imaginario y lo real. De esta triada lacaniana, solo consideramos para nuestra investigación las nociones de lo simbólico y lo imaginario por su condición cercana a la creatividad del hombre propiamente. En razón de la exclusión teórica de lo real, exponemos la siguiente reflexión. La relación simbólica la establece Lacan por intermedio de la palabra. Es en el lenguaje donde el simbolismo desarrolla la experiencia humana. Los símbolos, decía Lacan, están específicamente *organizados* en el lenguaje. Desde ese basamento lingüístico establece la mediación con lo imaginario y lo real del mundo de las personas. De allí que la significación del símbolo en Lacan tenga un carácter *existencial*.

Como indicamos con anterioridad que la concepción lacaniana de *lo real* no la íbamos a considerar plenamente, amerita que justifiquemos su no consideración, teniendo en cuenta que sí nos hemos servidos de sus nociones de símbolo e imaginario. Partamos de que Lacan incluye *lo real* dentro de la *realidad humana*. Claramente se deduce que son dos entidades teóricas diferentes. Lo real viene a ser lo incognoscible de la realidad humana. Lo que se le contrapone, lo imposible, lo irrepresentable. Lacan ratifica que en el sujeto, hay una parte, *lo*

real, que lo constituye, pero que se escapa a la comprensión y al entendimiento. No puede conocerse plenamente, no se puede simbolizar y tampoco imaginar. Dentro de todo esto, nos queda latente una desoladora verdad: lo real no emerge en el discurso representacional. Su esencia anda en una fuga infinita. Si tenemos un símbolo o una imagen de la realidad humana, éstas dos formas simbolizadas e imaginadas, no son completamente reales. Lo *real* no se aprehende en lo simbólico ni en lo imaginado. Desde esta perspectiva, lo imaginario y lo simbólico son solo *manifestaciones intencionales* de lo real (Páramo Morales, 2011). Las formas simbólicas e imaginarias cumplen una función mediadora entre el hombre y lo real.

En nuestra investigación lo real lacaniano queda al margen por su complejidad y hermetismo. Como nuestra tesis busca el sentido del símbolo para el hombre y para la sociedad, mal podríamos considerar lo real lacaniano si este elude cualquier proceso de significación por intermedio de la palabra. Si al lenguaje se le hace imposible llegar a la esencia de lo real, éste queda fuera de toda hermenéutica simbólica. Usamos lo real como lo concibe Todorov (1981), una categoría que se distingue de lo imaginario. Aquello que no pertenezca a lo imaginario es real. Debe ser así, pues las imágenes de lo fantástico (o lo siniestro, tal como lo presenta Freud) se cruzan por los senderos de la realidad. También asumimos lo real como la estructura esférica descrita por Bravo (1993b); donde la *objetividad*, la *subjetividad* y lo *intersubjetivo* se atraviesan simultáneamente. Para Baudrillard (1980) la realidad existe porque la presupone lo simbólico y la delimita lo imaginario. Cuando aparecen lo simbólico, lo real y lo imaginario se disuelven sus principios autonómicos, sus barreras disyuntivas. Este principio de realidad no es otra cosa que lo *imaginario* del otro término. Es decir, que lo real en alguna medida, también es una imaginación del hombre y que lo imaginario termina siendo otra realidad. Son reales por la acción simbólica.

Cuando hacemos referencia a la realidad del hombre, nos apoyamos también en lo que Geertz (2003, p.112) llama el “mundo cotidiano de los objetos y actos prácticos que responden al sentido común” o realidad suprema de la experiencia humana. Existe un mundo donde se arraiga el hombre con

⁸ Complementar la información en *Primitive Man as a Philosopher* de Paul Radin, 1957.

sus vivencias cotidianas y sus creaciones simbólicas e imaginarias. Necesario es puntualizar que la fusión entre símbolos y realidad, la explica Geertz con la presencia del círculo sagrado –concebido como manifestación simbólica de casi todas las cosas de la naturaleza- en la cultura de los *oglala*⁸.

Circular es el sol, la tierra, la luna, el borde del mundo, el día, la noche y el tiempo. Son formas de la naturaleza, de la realidad común y sin embargo tienen una aguda representación simbólica. Los símbolos coexisten en la dinámica de los individuos, en el desarrollo del mundo social, en las configuraciones culturales. En las culturas de los pueblos guardan una relación ciertamente con lo real; pero de un modo evidente, sus lazos están emparentados con lo imaginario, con los universos fantásticos. No es producto de una compleja conjetura especular o de un hermético juego sintáctico; pero lo simbólico, la simbología, el símbolo y la simbólica se unen a la noción de simbolismo para estructurar un campo isotópico que le da sentido o justifica el imaginario y la existencia humana. Cada una de estas categorías epistémicas son diferentes; pero complementarias. Más que propiciar divisiones epistémicas, éstas se necesitan mutuamente. Podemos iniciar asegurando simplemente que el simbolismo lo hacen los símbolos y su determinado grado de trascendentalidad. En la medida que usamos sistemas particulares de símbolos y nuestro comportamiento responda a sus realidades, estamos actuando indefectiblemente bajo la influencia del simbolismo.

Una manera efectiva para expresar una idea o cualquier pensamiento vital para el universo cultural de una sociedad es apoyarse en el simbolismo de sus construcciones imaginarias. Las sociedades basan sus procesos de aprendizaje en la pragmática y en las ejercitaciones simbólicas más determinantes. Para comprender el simbolismo hay que remontarse hasta sus orígenes del pensamiento humano y subordinar cualquier reflexión analítica “al aspecto cósmico de las hierofanías, o al aspecto nocturno de las producciones oníricas, o, finalmente, a la creatividad del verbo poético” (Ricoeur (1969, p.132). Estas tres dimensiones: mítica, onírica y poética son las que le confieren autenticidad al símbolo y por extensión al simbolismo. De tal manera que la comprensión del simbolismo pasa

por el estudio y conexión de lo sagrado, lo onírico y lo poético-discursivo de la simbología.

Hay que aclarar que los símbolos ciertamente, significan o representan en la medida que los conozcamos, una verdad plena o medianamente real. En primer lugar, muestran y ocultan simultáneamente su sentido por el conocimiento y profundidad que poseamos de los mismos. En segundo término, tenemos que un mismo símbolo podría caracterizarse por una ambigüedad manifiesta o bien obtendremos una referencialidad simbólica plena.

El simbolismo intenta dar explicaciones sobre lo insondable y complejo del mundo imaginario y real, cotidiano, inmediato del hombre. Su finalidad principal es buscar la transparencia de lo que nos rodea como misterio. El simbolismo reproduce una construcción del imaginario cultural de las sociedades y en ese contexto dimensiona su valor social. En tal sentido, añade valor a la semanticidad primaria de las cosas o hechos. Las culturas tienen en objetos, imágenes, palabras y animales grandes sistemas simbólicos. Un caso particular que ilustra lo que estamos diciendo, lo percibimos en el simbolismo cósmico-lunar (Eliade, 1980b) que integra en una suerte de único sistema, realidades tan diversas como la mujer, las aguas, la vegetación, la serpiente, la fecundidad y la muerte. De estas realidades el agua tiene una condición primigenia.

Muchas religiones contemplan que primero estaban las aguas y después las otras cosas. Por ejemplo, en el Génesis de la Biblia, se afirma que al principio, el espíritu de Dios se posaba sobre las aguas. Estamos ante la *hylogenia* (Cirlot, 2007) como principio generador de la humanidad. Eliade (2004) encuentra en las aguas (en el fondo de estas debe hallarse el lúgamo, sedimento característico de las *hylogenias*) el soporte de toda creación y un símbolo supremo de la existencia humana. Representan la *suma universal* de las virtudes. De allí la importancia de lo simbólico para tratar de entender lo humano, lo divino y lo demoníaco

Antes de que Rudolf Otto (*Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, 1996) le reconociera a lo siniestro no solamente su condición

abominable, sino un carácter divino; Fletcher⁹ (2002) observaba que en muchas religiones antiguas el demonio tenía un lado afable y otro benigno. A esos seres les llamaba *eudemonai*. Los agentes demoníacos eran buenos y malos a la vez. Si las deidades mayores tenían una parte perversa, los demonios poseían una fase benevolente. Del sentimiento de lo siniestro del hombre, según Otto, ha salido toda la evolución histórica de las religiones. En “él echan sus raíces lo mismo los demonios igual que los dioses y todas las demás creaciones”(Otto, 1996, p. 16) mitológicas o fantásticas. Detengámonos brevemente en lo que este autor expone sobre la divinidad en su obra. El misterio es una alteridad, pues abarca un doble perfil. Uno denominado *Mysterium fascinans*, refiere lo encantador y atrayente

de lo sagrado (numinoso) y el otro: *Mysterium tremendum*, anuncia la divinidad en su aspecto terrible (lo ominoso, lo siniestro). Resaltamos la alteridad del *Mysterium* puesto que la leyenda fantástica se halla unida de ambos atributos. Otto apela al proceso etimológico para proponer desde el numen (una divinidad, un Dios) la idea de lo numinoso y la exhibe como categoría epistémica, de la siguiente manera:

EL contenido cualitativo de lo numinoso - que se presenta bajo la forma de misterio - está constituido de una parte por ese elemento antes descrito, que hemos llamado *tremendum*, que detiene y distancia con su *majestad*. Pero, de otra parte, es claramente algo que al mismo tiempo atrae, capta, embarga, fascina. Ambos elementos, atrayente y retrayente, vienen a formar entre sí una extraña armonía de contraste. Este contraste armónico, este doble carácter de lo numinoso, se descubre a lo largo de toda la evolución religiosa, por lo menos a partir del grado de pavor demoníaco. (1996, p.40)

Queda en evidencia que bajo el alcance de lo numinoso se encuentra lo demoníaco, eso que el hombre le cuesta entender y para lo cual no encuentra una explicación racional, sino simbólica, intuitiva y ficcional. De allí, el denominado sentido bifronte del numen. En él está el Bien y el Mal. Esto lleva a Otto a plantear la doble faz de la divinidad, como un principio central de todo misterio. Por un lado es “bondad y

amor, por otro, furia y cólera” (Otto, 1996, p.132). Lo divino no es únicamente santidad absoluta; ya se sabe que hay en el numen una misteriosa oscuridad. Quizás porque los númenes han tenido siempre un *primer carácter fantasmal*. Esa progenie y parentesco maléfico, de acuerdo a Otto, no es negada por el sentimiento de lo numinoso. Igualmente es interesante indicar que este texto se establece un matiz diferencial entre demonio y *daimon*. El demonio es “un mugrón apócrifo de las creaciones fantásticas” (1996, p.91). Mientras que “el *daimon* nunca es un Dios, pero tampoco un Contra-Dios, un Anti-Dios, sino un Ante-Dios, un Pre-Dios; es decir, un estadio inferior, todavía latente y encubierto del numen” (ibídem). En tal sentido, el demonio es una ficción demoníaca y el *daimon* es una creencia religiosa mediadora. Esta idea de ver a los seres demoníacos como bienhechores o protectores del hombre, lo equipara a Fletcher (referenciado por Otto, 1996) en su posición ante el demonio, ya que este estudioso alegaba que el demonio tenía un triple sentido: 1.- dioses (*numen*), 2.- intermediarios (*humanos*) y 3.- almas (*muertos*). De los tres sentidos Fletcher, opta por el segundo, el demonio como guardián de la especie humana, es decir, como protector.

En esta investigación el demonio es la presencia catamórfica por antonomasia. Encarna la caída, el vértigo, un abismo de fuego y muerte. El demonio es ser sombrío, espanto, melancolía y tragedia. En la llanura la figura del Diablo como demonio es signo de perdición. Las almas que se lleva Satanás, *el bicho malo*, van a dar a las llamas de los infiernos. El abismo de fuego es la morada del demonio. Recordemos que al fuego se le representa como una entidad de carácter dual (Eliade, 1983). Posee una naturaleza sagrada; pero a su vez ostenta una estirpe demoníaca.

De su condición sagrada no haremos alusión, pues ese otro lado del misterio, lo maligno, es el que destacaremos. Jung (1984) certifica que lo misterioso tiene un aura numinosa, es decir, sagrada, pero a su vez posee un *vestigio o condición demoníaca*. La posesión o dominio del fuego por los magos, shamanes, herreros y por Satanás, es contraria al sentido purificador del mismo. El fuego se asimila al agua, en su condición de entidad simbólica transformadora

y regeneradora. Esta idea del fuego como agente de destrucción, pero a su vez de renovación, se encuentra en el Apocalipsis cristiano. Esa condición dual: aniquila y purifica, se advierte también en la teoría de Eliade, quien dice que “una de las imágenes populares más frecuentes presenta al Diablo arrojando llamas por la boca” (1983, p.48). Cuando evocamos (usando la hipotiposis: poder de la imaginación para la creación de ficciones fantásticas) detenidamente ese cuadro espectral –el Diablo-Dragón mostrando las fauces incandescentes- entendemos que lo llameante es extensión de lo infernal. Las llamas están en las entrañas del demonio, por eso es capaz de vomitarlas.

Los demonios, en la cultura llanera, se tienen como figuras perversas, personifican realmente “el principio del mal” (Burton, 1986, p. 26). La aparición de lo demoníaco siempre está asociado con la “irrupción del mal” (Puerta, 1991, p. 110). El Mal es expresión de lo siniestro. Bataille (2000) establece precisas diferencias entre ese Mal que se hace abusando de la fuerza contra el débil y del Mal como vértigo, extravío, abismo, como expresión de lo infernal. Por su parte Ricoeur (2008) analiza el Mal como dimensión incomprensible de un afuera que arremete contra la tranquilidad del hombre. Éste ha tenido que convivir con el Mal desde tiempos inmemoriales. En la llanura cuando el hombre decide cruzarla y vivirla plenamente, sabe que ésta es una inmensidad con sus cosas buenas y sus infinitos males, con sus palmas elevadas al cielo; pero también con sus abismos para llevarse a los llaneros hacia lo misterioso. Tenemos entonces que del misterio divino (lo numinoso) llegamos al misterio de lo horrendo (la fealdad). No está demás indicar que Rudolf Otto encuentra que lo demoníaco desempeña un papel notable en todas las religiones. Su ser consiste en oponerse a lo divino y en algún modo, a todo lo afín a este. Lo simbólico no solo es estética, sino fealdad, misterio, manifestación siniestra.

1.1.8.- LEYENDAS

1.1.8.1.- LA LEYENDA FANTÁSTICA EN LA LLANURA VENEZOLANA

Sin duda que la realidad del Llano es fuente de creación literaria. Su universo simbólico se ha visto plasmado en cuentos, novelas, poesía, dramaturgia, coplas y numerosas leyendas. Esta producción narrativa ha hecho que ficción y realidad sean dos modos autónomos y complementarios en la fijación del mundo de la llaneridad. Por intermedio de la creación literaria se muestra el contexto social de la llanura venezolana y se revela la simbología que identifica a la cultura llanera. También ha contribuido en hacer palmaria la necesidad de estudiar algunas formas expresivo-ficcionales como la leyenda.

Toda leyenda (Cassany y otros (1999, p.18) tiene “una parte de la narración que posiblemente es cierta... y otra que se ha desarrollado por transmisión oral y que, por lo tanto, ha sufrido todas las digresiones, exageraciones y adaptaciones que caracterizan a este tipo de narraciones”. Esto nos demuestra el carácter dinámico del hacerse de las manifestaciones culturales basadas en leyendas. Esta narrativa como evidencia de lo fantástico y de la presencia del Mal, es ficción de la otredad. Para Vax (1980, p.18) el Mal es “más inquietante que el bien” y ligado infinitamente a los valores negativos que acechan al hombre, de allí que la aparición de Satán sea una imagen fantástica por excelencia. Entendiendo que la fantasmalidad (Bravo, 1993a) se establece sobre una linealidad que comprende lo real y lo ficticio. La condición de ese borde la caracteriza un desdoblamiento constante: confina (lo real) y libera (la ficcionalidad) a la vez.

Las leyendas, en esta investigación, se asumen como textos ficcionales que expresan hechos fantásticos. Es el mismo pueblo quien las crea y recrea infinitamente. Su origen se diluye en el devenir del tiempo, de pueblos y ciudades. La leyenda tiene una especie de estigma que la ha marcado siempre: su “descubrimiento ocurre cuando ya nadie sabe del destino del hombre o la mujer que la hicieron posible” (Páez Urdaneta, 1985, p.7). Ese velo misterioso de la leyenda es uno de sus rasgos más característicos. Basta una anécdota, un acontecimiento, una escaramuza para que la gente construya un relato con matices de leyenda y éste circule de boca en boca y se vaya quedando en los anales memorísticos de los pueblos. La memoria es quizás el lugar predilecto de los

textos de las leyendas fantasmales. Si bien se registran en formatos de escritura, en dispositivos electrónicos, el mejor lugar para su protección y crecimiento es el imaginario simbólico de cada pueblo, de cada grupo social. Si la leyenda es expresión del “imaginario simbólico” (Ross, 1992, p.162), deviene entonces, en discurso ficcional potenciador de la identidad, de la simbología fantástica de la llaneridad.

Robles de Mora (1995) considera que la narración de la leyenda se basa en las tradiciones de los pueblos. Los hechos relatados son “reales o imaginarios” (p.36). Hay tres aspectos que la autora destaca en este tipo de narraciones: *el alcance colectivo, el misterio y su fijación en el tiempo*. El valor teórico de esta caracterización, se resume en que la leyenda trasciende el imaginario individual, lo inmediato; acentúa en su temática la presencia de lo extraño y su ficcionalidad se arraiga en la evolución espacio-temporal del hombre. La leyenda (Robles de Mora, 1995, p. 50) puede “versar sobre encantos, imágenes religiosas, **espantos**, aparecidos, ánimas milagrosas, tesoros, **encuentros con el Diablo**, brujas y duendes” (cursiva y negritas nuestras). De esas leyendas que relatan los encuentros con Satanás, destacamos una del siglo XIX (1890) que la autora describe como la *Leyenda de Carmelo Niño*. Dicen que el Diablo llegó retando a Carmelo Niño (Robles de Mora, 1995, p.221):

*Con que este es el cantarín
que tiene tan buena fama,
yo vengo del otro fin,
yo vengo si se me llama.*

En un trabajo de Pablo Mora (2006, p.9) sobre Robles de Mora, encontramos otras coplas que complementan la *Leyenda de Carmelo Niño*:

¡Yo lo vengo a desafiar!
¡Cuánta ignorancia revela!
Carmelo Niño cantando
Alumbra más que una vela

Carmelo Niño era coplero, enamorado, gran bailarín, faculto y apegado a los santos, de allí estos versos que revelan su religiosidad cristiana:

¡Ave María de los cielos,
Virgen del Carmen Bendita!
¡Sagrado rostro de Cristo,
Santo Cristo de La Grita!

Este dato nos dice que antes de que Arvelo Torrealba publicara su obra sobre Florentino, hubo otros copleros que le ganaron cantando al Diablo. Si bien esto, no es un hecho que le reste mérito a la hazaña del Florentino de Arvelo Torrealba, nos ofrece la posibilidad de revisar informaciones sobre los encuentros y cantos que han tenido copleros venezolanos con *el señor de las tinieblas*. Luis Arturo Domínguez en su texto *Encuentro con el folklore en Venezuela* (1980, se toma la información de Pérez, 2009) comenta que Nepomuceno Guerrero, afamado trovero de los predios de Coro, estado Falcón, venció a Lucifer cantando. Cuando notó que era el Diablo el que tenía frente a sí, el cantador improvisó esta versación:

Yo sólo salí a coger
un gran dolor de cabeza.
Amigo, si es Lucifer...
Magnífica y es grandeza.

Igualmente podemos hacer mención a la leyenda: *Mora y el Diablo* de Chiquinquirá Rivero (1994). La autora del texto, indica que su padre Manuel Mora, *el Coplero de la noche*, cantó también verso a verso con el Diablo. La noche que se enfrentaron Mora y el demonio, “parecía el día del juicio, ese bicho bravo, echando chispones e candela po lo sojo, y la lengua era una sola llama, empeño acabá con toítica la gente a candelazo y rayo y culebra e toda clase” (Rivero, 1994, p.6). Mandinga se presenta ante Mora con estos versos (ob.cit., p.15):

Yo no soy de por acá
vengo de un rincón lejano
en busca de Manuel Mora

que se la echa de mantuano
y vengo a cantar con él
para quitarle la fama
yo vengo arriando copleros
como atajo de marranos.

El coplero Manuel Mora le expresa que él sí se siente orgulloso de ser de estos lares. Su tierra, sus sabanas, forman parte de un espacio que lo ha enseñado a enfrentarse a los mejores cantadores del Llano y sobre todo, a reconocer al maligno. Por eso, en un pasaje de la leyenda (Rivero, 1994, p.16), responde:

Yo sabía que eras Mandinga
desde tu misma llegada
pero a mí me da lo mismo
mandinga, demonio y diablo
usted lo que no sabía
que no me asusto con nada
que yo canto con fantasmas.

De vuelta al gran aporte de Robles de Mora al estudio de la leyenda, hay un punto que nos llama la atención. No es por lo revelador, sino porque nos da la apertura para introducir un fugaz debate sobre el año en que aparece: *Florentino y el Diablo* de Arvelo Torrealba. Robles de Mora enumera una serie de obras que tienen la temática del encuentro y contrapunteo: hombre-Diablo. Inicia con *Cantaclaro* (1934) de Rómulo Gallegos, luego comenta que en 1947, un coplero del Guárico, llamado Justo Borrego¹⁰, se enfrentó también al demonio. Concluye Robles de Mora (1996, p.222) indicando que “Por último en 1957, el poeta Alberto Arvelo Torrealba” publica *Florentino*. Se refiere a la tercera y última edición de la leyenda arveliana. La primera edición de *Florentino y el Diablo* arvelino es de 1940.

¹⁰ Borrego es un cuentero que aparece reseñado como informante en el libro: *Panorama del folklore venezolano*, editado por la Universidad Central de Venezuela en 1959, bajo la responsabilidad de Miguel Cardona, Isabel Aretz, Gustavo Luis Carrera y Luis Felipe Ramón y Rivera.

puede ser mítico, mágico, histórico, religioso, humano y fantástico. El texto mítico de mayor relevancia en nuestro país es *Amalivaca*. Señala Rodríguez Carucci (1993) que su primera publicación (1782) se le debe al jesuita Filippo Salvatore Gilij. Amalivaca es mito que se le define como un “relato cosmogónico y antropogónico de los antiguos tamanacos para los cuales Amalivaca fue el héroe salvador de la humanidad después del diluvio y el intermediario entre la divinidad y los hombres” (1993, p. 165). Igualmente, nuestro país se cuenta con un digno ejemplo de la leyenda histórica. En el siglo XIX Arístides Rojas publicó *Leyendas Históricas de Venezuela* (1890-1891). En el año 2008, la Fundación Biblioteca Ayacucho, realiza, bajo el cuidado de Gregory Zambrano, una edición especial de su obra más importante: *Orígenes venezolanos (Historia, tradiciones, crónicas y leyendas)*. Allí se reconoce que las leyendas escritas por Rojas son verdaderos modelos en su género y fuentes documentales valiosas por la agudeza y profundización de sus métodos de investigación. Veamos el siguiente extracto de una leyenda histórica: *Bolívar y la Santísima Trinidad*:

El arquitecto que construyó el antiguo Templo de la Trinidad, hoy Panteón Nacional, llamóse Juan Domingo del Sacramento de la Santísima Trinidad Infante. El templo comenzó a edificarse de 1742 a 1743, durante el obispado de monseñor Abadiano, y concluyó en 1783, año del nacimiento del Libertador Bolívar. Este recibió en la pila bautismal el nombre de Simón José Antonio de la Santísima Trinidad. Días después llevaron al parvulito a visitar la capilla de la familia y más tarde el Templo de la Santísima Trinidad. Los restos del Libertador entraron a Caracas en la tarde del 16 de diciembre de 1842, y pasaron la noche en la capilla de la Trinidad, a la izquierda de las ruinas del antiguo templo. Llegaban a aquel lugar a los cien años de haber comenzado la construcción del primitivo edificio. Cuarenta años más tarde, el centenario de Bolívar, en 24 de julio de 1883, es celebrado en el Templo de la Trinidad convertido en panteón, a los cien años de haberse concluido aquella obra y de haber sido presentado ante el altar mayor el párvulo Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar. (2008, pp-19-20).

Después de mencionar solo dos ejemplos (*Amalivaca* y *Bolívar y la Santísima Trinidad*) de otros tipos de leyendas, entremos a nuestro punto: la *leyenda fantástica*. Lo fantasmal se expresa en un relato caracterizado por lo sobrenatural, lo misterioso, el asombro y lo siniestro. La narrativa literaria de las

leyendas es de carácter pluridiscursivo, es decir, se va haciendo en una temporalidad continua, en diferentes marcos simbólicos, bajo la sombra de heterogéneos recuadros identitarios y en una textualización constante que implica a varios géneros literarios. En tal sentido, tenemos que la diégesis de la leyenda se construye con los aportes y carencias que los cultores le van dejando en su enunciatividad literaria. Podríamos afirmar (Moreno y Medina López, 2008) que la leyenda es un discurso poli género o pangénero; debido a que tiene poesía, usa técnicas teatrales, principios característicos de la cuentística; pero también es canto, creación versal que le permite al llanero mostrar sus fantasmas y espantos que lo atormentan y lo hacen vivir temeroso ante un lugar que es en parte tierra, polvo, símbolos y misterio.

Definitivamente, las leyendas constituyen, junto a los mitos, uno de los lenguajes simbólicos de la literatura llanera. La leyenda es guía perenne de la tradición del Llano venezolano. Se distingue por “su carácter misterioso-fantástico” (Mora, 2006, p.4) y por su profundo origen popular. Forma parte significativa de la memoria literaria y tradición oral de Venezuela. Todavía, en los senderos de la llanura, desandan espantos, diablos y almas errantes (ánimas). Algunas leyendas tienen en las ánimas, el ente misterioso para crear algún siniestro relato. Como relato cercano al mito, la leyenda contiene lo simbólico y arquetipos de cualquier sociedad. Su pretensión discursiva intenta lograr la comprensión del hombre en su dimensionalidad simbólica. El discurso de la leyenda es representacional de tradiciones, creencias y misterios. Si el discurso mítico ocupa un lugar central en toda sociedad, la leyenda es una narrativa del margen cultural. Pardo García (1993, p.296) sostiene que la posición de la leyenda es “periférica, su valor radica en el entretenimiento que procura, en satisfacer las necesidades imaginativas de la comunidad”.

Bajo esa concepción tenemos diversos caminos para acercarnos a su naturaleza real. El texto de una leyenda parte de un hecho auténtico, que el tiempo va macerando y generando diferentes versiones que le van dando un matiz atemporal y misterioso. Diríamos que la leyenda se hace múltiple con el pasar de

los años y siglos. Es un texto ficcional que se presenta, como una muestra de narración tradicional de la oralidad, junto al cuento y el mito. Cada generación conoce una historia legendaria y ésta a su vez ofrece una nueva interpretación a la siguiente. Como narración expresivo-creadora, la leyenda se encuentra en diversas culturas de la humanidad.

Representan formas de narratividad, tienen una alta significación en el universo discursivo de la literatura, ya que delimitan, ordenan y explicitan cualquier relato. Como modo de narración se erigen en textos de mediación entre la vida simbólica del hombre y su contexto histórico-social. Frye en *La escritura profana* (1980) ubica la Leyenda, no solo como narración folklórica, sino como expresión periférica en el marco de las narraciones imaginativas de una sociedad. Lo que destacamos en este libro de Frye es que el texto de la leyenda se asume como experiencia verbal fabulosa que se diferencia del texto mítico. Entre las diferencias que este autor establece con lo mítico, enfatizamos en el arraigamiento de los mitos en una cultura específica, mientras que las leyendas tienen una “existencia más nómada. Viajan por todo el mundo cruzando todas las barreras del lenguaje” (Frye, 1980, p.18), intercambiando sus temas y motivos. Esta facilidad para la errancia del relato de la leyenda, le viene dado, según nuestra apreciación, por la naturaleza profana de sus temas. Nuestra apreciación se base en que Frye sostiene que la literatura profana, incluyendo su nivel oral, constituye un “cuerpo de narraciones conectadas entre sí” (ob. cit., p.21). Esta capacidad de articulación de los textos profanos se fundamenta en un *patrón* narrativo que Frye llama totalidad. No es más que contar un relato que otros ya han contado; pero con mayores detalles estéticos. El carácter fabuloso de la leyenda -no se refiere a fábula, sino a su condición especular- le hace adquirir, en palabras de Frye (1980, p.29), una condición propia, en cuanto a modalidad narrativa y la ubica como parte del imaginario literario de una sociedad.

En *Anatomía de la crítica*, Frye (1991) presenta siete categorías (ver *Tercer Ensayo. Crítica arquetípica: Teoría de los Mitos*) de imágenes para entender la narración como movimiento cíclico: triunfo/decadencia; vida/muerte; mundo

apocalíptico/mundo demoníaco. Lo apocalíptico proyecta su realidad como un *deseo humano*, mientras que el mundo demoníaco puede tener dos condiciones: mundo demoníaco divino asociado al cielo inaccesible y el mundo demoníaco humano se representa en los dilemas trágicos en la vida del hombre. Pareciese que lo real es el infierno existencial de cada quien. Entre las siete categorías mencionadas por Frye, las de más importancia para nuestra investigación son: el mundo divino, el mundo de fuego o inframundo oscuro y el mundo humano. En el mundo divino el movimiento es vida y renacimiento. Aquí el principio mítico reside en: nacimiento- muerte-renacimiento. En el mundo del inframundo lo más evidente es el viaje por el vientre del monstruo y el retorno. Se asocia con los ritos órficos o visita a los infiernos. El mundo humano se encuentra entre el divino y el fuego. Es el ciclo imaginativo de la vida. La leyenda, como modalidad narrativa, se vale de la condición de cada uno de estos mundos para reconfigurar su estructura diegética. Existe una afinidad entre lo mítico y la ficción popular, de allí que la narrativa de la leyenda se construya con atributos de la realidad tradicional y con imágenes del mundo mítico y fantástico.

La leyenda, contiene a menudo, según Frye (1991, p.249), una “concentración de significado mítico”. Entre el mito y la realidad se ubica la leyenda. Su relación con el mito se da por la vía de sus alusiones a lo sagrado (saberes religiosos) y con la realidad, por su profundo carácter social (saber popular, la memoria). El nacimiento de la diégesis de las leyendas tiene su línea profana; pero también su lado misterioso. Vamos a finalizar nuestra argumentación sobre la leyenda con la perspectiva teórica que Fredric Jameson (1989) presenta en su libro: *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, sobre la trascendencia narrativa de la leyenda en los últimos años. Las ideas de Jameson se sustentan en las contribuciones a la crítica literaria hechas por Frye, básicamente en *The anatomy of criticism (Anatomía de la crítica, Universidad de Princeton, 1957)* y en *The secular scripture (La escritura profana, Universidad de Harvard, 1976)*. Este último, para Jameson (1989, p.105), es el más “vigoroso renuevo contemporáneo de la leyenda”. Muestra que Frye distingue a la leyenda como una *heterogeneidad narrativa* respaldada por un eje temático que incluye el

Bien y el Mal. De tal manera que en el fondo del discurso se da una confrontación entre un reino elevado (el cielo, lo angelical) y otro que impera en las profundidades (el infierno, lo demoníaco).

En definitiva la leyenda es un paradigma para la narración de historias y en su discurso engloba el cumplimiento de un hecho fantástico, y su gran pretensión consiste en transfigurar la realidad del hombre en una cotidianidad coimplicante de lo común y lo siniestro. Hay que hacer una aclaratoria, ese mundo cotidiano, es más propio de situaciones secundarias que de acciones hechos heroicos. Los personajes de las leyendas para Frye están en el común de la gente. Luego de hacer este bosquejo sinóptico, Jameson (1989, p.93), propone una hipótesis particular para entender el alcance de la leyenda. Veamos su formulación:

el *enfoque modal* del género debe proseguirse hasta que, por medio de una historización radical, la «esencia», «espíritu», «visión del mundo» en cuestión se revele como un ideologema, es decir un complejo conceptual o sémico determinado que puede proyectarse diversamente en la forma de un «sistema de valores» o de un «concepto filosófico», o en la forma de un protorrelato, una fantasía narrativa privada o colectiva.

Destacamos en Jameson la noción de la leyenda como modalidad discursiva que devela un sistema de valores que se manifiesta en narrativas fantásticas. Aquí vamos a entender el término *narrativas* como relatos. Jameson menciona que los relatos son “representaciones narrativas”. (1989, p.24). Con las lecturas sobre algunos textos de Frye y lo que terminamos de exponer de Jameson, diremos que la leyenda es un modo o forma narrativa que se ubica entre la realidad del mundo humano y lo mítico-fabuloso del mundo divino. Se diferencia del mito, pues este ocupa un lugar central en el pensamiento religioso y cultural de cualquier sociedad. Estas narrativas o diégesis son una representación identitaria del imaginario fantástico y siniestro de la llaneridad venezolana.

1.1.8.2.- MODALIDADES DE TEXTUALIZACIÓN DE LA LEYENDA FANTÁSTICA DE LA LLANURA VENEZOLANA

En el proceso de búsqueda, selección, tipología y análisis de las leyendas hemos encontrado que hay una variedad distintiva en la manera de enunciar y *transmitir* la diégesis (acciones, personajes, espacios, la ficción) de una leyenda. Esas formas que nos ayudan a establecer una mediación entre el relato (la historia o ficción fantástica referida), su escritura (competencia lingüística para el manejo de la cohesión sintáctica), la leyenda propiamente (narrativa e imaginario fantástico) y el lector o narratario (destino final de lo comunicacional), es lo que aquí llamamos textualización diegética. Se debe aclarar, apoyados en Gadamer, que ciertas composiciones o conductas lingüísticas comunicativas se resisten a la textualización. Gadamer (1998, p.334) los llama antitextuales y las clasifica como: *antitextos*, *pseudotextos* y *pre-pretexos*. Los primeros son formas del habla que se resisten, por su predominio dialogal, a la textualización. Por su parte, los pseudotextos en modo escrito u oral, asimilan elementos que no agregan nada a un posible sentido en éstos. Tienen un componente lingüístico vacío de significado. La tercera y última categoría: los *pre-textos*, se conforman de manera incomprensible. Expresan algo de forma encubierta.

Ahora podemos expresar que la textualización contribuye a la fijación diegética con la firme intención de comunicar su sentido simbólico-social. De tal manera que el proceso de representación escritural para la creación y fijación de una diégesis ficcional se denominará textualización. Ésta es una operación que, según Bertorello (2009), pertenece esencialmente a la escritura. Su concreción permite la accesibilidad al contenido de un relato patrimonial de la literatura de cualquier configuración cultural. Bien puede estar la representación diegética, como unidad narrativa ficcional, en los códigos orales, en los órdenes simbólicos de la memoria o en las configuraciones culturales de los pueblos y por supuesto en lo escrito, como se asume en esta investigación doctoral. La textualización viene a ser una modalidad de producción discursiva literaria y en consecuencia ficcional. Hay un tiempo y un espacio para la textualización de cualquier forma narrativa oral o escrita.

En el ámbito de la oralidad, la textualización es simultánea al proceso de creación o recreación diegética. En la escritura, la textualización es diferida.

Existe, dado su permanencia en el proceso de confección estética, un mejor tratamiento ficcional en el trabajo del afianzamiento textual de lo narrado. El relato de una leyenda, para darla a conocer, promoverla y difundirla ante los lectores o narratarios, constituye una muestra de la literatura tradicional. La textualización, básicamente es la capacidad de crear o reescribir estéticamente un texto del universo literario de la leyenda fantástica. Textualizar es llevar a la escritura una narración determinada y lograr (quizás pensar en que es la más excelsa pretensión de cualquier escritor, sea lo más sensato) alcanzar su comunicabilidad, su transmisión en el ámbito de la memoria tradicional y cultural. El proceso de textualizar está condicionado a las siguientes variables: el *sentido del texto*, el *contexto social*, la *intención comunicativa*, los *destinatarios* y el *género* discursivo. El fin último de este proceso es fijar, ya sea en la escritura, en la oralidad colectiva o imaginario social, la diégesis o narración fantástica. La textualización que proponemos aquí, va a responder a cuatro criterios básicos: *coherencia*, *cohesión*, *intertextualidad* e *informatividad*. La *coherencia* textual regula la interacción de los componentes del mundo del texto (Álvarez Muro, 2007). La *cohesión* tiene un sentido sintáctico, ya que aborda la conexión entre sí de las palabras. La *intertextualidad* comprende la interdependencia o copresencia textual. Presencia referencial de leyendas en la narración de una leyenda. Por último la *informatividad* hace que la textualización sea novedosa y que su contenido comunicativo (Bustos Tovar, 2001), no sea tan predecible por el lector o narratario. La textualización es un proceso de generación textual que busca la integración de otras tecnologías de lo escritural para alcanzar el fin máximo, que no es otro que darle visibilidad al discurso argumental de la leyenda. En los narradores orales, los compiladores, los escritores e investigadores encontramos seis modalidades de textualización y análisis diegético de la leyenda.

La primera modalidad de transmisión relatorial de la diégesis de la leyenda identificada, la denominamos: *Modalidad de textualización referencial*. Aquí la alusión a la leyenda es casi nominal. Se formula rápidamente. Se corresponde con enunciados como: *El Silbón* es un espanto del estado Portuguesa. *La Sayona* representa una mujer maligna que persigue a los hombres parranderos. *Juan*

Machete le vendió el alma al Diablo. Por muy discreta que sea la referencia hacia la leyenda, no deja de tener una carga discursiva comunicacional. Bajtin (1999, p.248) explica que hasta unas “breves réplicas de un diálogo cotidiano” encierran un contenido discursivo literario.

Esta modalidad es casi exclusiva de los actos conversacionales de la gente. Muchas veces con tan solo mencionar el nombre de estos espantos, se genera todo un ambiente de miedo y se activan algunos relatos espectrales que componen el imaginario de lo fantástico en la llaneridad venezolana. Sin embargo, en textos escritos, también encontramos esos señalamientos fugaces a las leyendas. Colmenares del Valle afirma que “La Bola de fuego es una masa esférica de candela que salta de monte en monte”. (2000, p. 61). Por su parte, Balza (2001, p.217) comenta que “Florentino, el que cantó con el Diablo”, es fuerza telúrica de la llanura. Lógicamente, también se encuentra en textos escritos; pero su gran escenario de aparición es la oralidad.

La segunda, la designamos *Modalidad de textualización oral*. Esta forma de textualización va más allá del acto conversacional. La oralización de la leyenda pasa por la adecuación y reconstrucción constante del relato hablado de la misma. La diégesis oral se aprecia en la recitación memorizada, en el manejo de la narración en vivo de las leyendas. Para textualizar oralmente el argumento de una leyenda se dispone de la palabra, de la voz, con sus matices expresivos; los gestos, el cuerpo, la proxemia, el escenario y la imaginación. Todos estos elementos se convierten en herramientas fundamentales para esta modalidad de textualización. No vamos a negar que aquí en esta modalidad se nos aparecen las mismas dudas que Havelock (1996) muestra en su texto: *La musa aprende a escribir*. El desafío consiste en entender la oralidad desde su materialización en el texto. Ante este dilema, Havelock (p.73) formula dos interrogantes:

¿Cómo es posible que un conocimiento de la oralidad se derive de su opuesto? ¿Y aun suponiendo que los textos nos puedan proporcionar una especie de imagen de la oralidad, cómo se puede verbalizar adecuadamente esa imagen en una descripción textual que probablemente

emplea un vocabulario y una sintaxis que son propios de la textualización y no de la oralidad?

La respuesta de Havelock, toma como ejemplos la *Ilíada* y la *Odisea*, y concluye que la oralidad se puede leer. Con esa idea planteamos que la diégesis oral, no solo se transporta a la escritura, sino que esa textualización conlleva a la lectura y a su indudable preservación. Así la palabra escrita se articula con la gestualidad, como código paraverbal, para reforzar la significación de lo narrado. Los gestos y el discurso narrativo se complementan en el proceso de textualización o comunicabilidad de cualquier relato.

Existe comprensión y aceptación de los recursos gestuales, pues de alguna manera se comparte una semiótica al respecto, es decir, predomina un cierto grado de “convención simbólica” (Ricoeur, 2004b, p.121) en el uso y deconstrucción del gesto. Para Mato (2012) todo narrador se apoya en la “gestualidad del cuerpo, de la mirada y de la capacidad de intercambiar con los asistentes al relato; puede asimismo representar personajes y, eventualmente, desplazarse por el espacio y recurrir a objetos auxiliares (p.32)”. Para la textualización diegética oral de una leyenda, el narrador o relator debe conocer perfectamente el relato, precisar su estructura temática, recrear las diferentes acciones y hacer que los oyentes se involucren en la oralización del texto.

El *argumento* de la leyenda se narra fielmente con la intención de que los oyentes puedan internalizarla y que a su vez forme parte de su imaginario y creatividad individual y social. El escenario social, si bien extraliterario, donde se desarrolla la narración del texto, tiene una significación compartida por narradores y el auditorio. Éste puede ser un velorio, una fiesta, una reunión familiar, el patio de una casa, el tranquero de un hato, una cayapa en un apartado caserío, un bautizo, una postura de agua, un certamen literario, un taller didáctico o bien un espacio mediático. Detalla Mato (1992, p.305) que en el famoso *Festival Internacional del Canto Llanero El Silbón de Oro*, realizado en Guanare, estado Portuguesa, reconocidos cacheros de la llanura venezolana como Luis

Ramón Márquez y Alfonso Palacios, el “negro” Palacios, acostumbraban a “narrar leyendas” como La Mula Maniá, La Sayona, La Bola de Fuego y hasta El Silbón. Dentro de esta modalidad entran los narradores tradicionales: los abuelos, parteras, cacheros, cuentacuentos, entre otros.

Vamos a transcribir (versión didáctica sobre la Llorona) una leyenda de textualización diegética oral: *Cuando la Llorona asustó a don Benito Antonio Espinoza*. Grabada en el Taller (realizado en la Escuela Iginio Morales. San Carlos, Cojedes, en agosto de 2012): *Cuéntame una historia: Cuentos de la Tradición Oral*. Dirigido por el Lic. Samuel Omar Sánchez Terán:

Me aclaro bien la garganta y me persigno para contar esta historia, que es la purísima verdad y pido que los santos me iluminen. Muchachos, la luz de los santos es divina. No hay nada parecido en el mundo. Es lo que vence lo negro, la maldad.

Bueno, la historia comienza así. Corría el año de 1972, en la ciudad de San Carlos, ya florecían las calles asfaltadas que daban belleza a esas casas coloniales testimonio de nuestra Independencia y el aporte de nuestros héroes Cojedeños a esa gloriosa lucha por la libertad de Venezuela. Por cierto, muchachos, en esos caserones viejos, lo que se esconde es el espanto por bastante.

Para mayo, cuentan las personas mayores, que es mes de las flores, pero también de esas apariciones de los caminantes fantasmales de la noche. Se les ve recorrer por las inmensidades de los llanos, los pueblos y caseríos; asombrando a esas personas que se atreven a salir por esos caminos.

En esos días, a Don Benito Antonio Espinoza, una persona trabajadora, que con esfuerzos y sacrificios había levantado una familia, le pasó algo terrible. A él le gustaba divertirse y disfrutar con sus amigos, jugando unas partidas de dominó o sino de bolas criollas, al compás de una canción llanera.

Para un lunes, por cierto, día de las Ánimas del Purgatorio, don Benito, se llevó a su hijo Juan Espinoza, éste tendría como 7 años de edad, lo acompañó al recordado Club Familiar “Mutuo Auxilio”, ubicado en la calle Sucre. Allí se encontró con su amigo y compadre Ángel Izaguirre, conocido con el apodo de “Pollo Maneao”. Le decían así, jajajaja... porque caminaba más enredado que un kilo de estopa. Bueno, esa noche jugaron y ganaron varias

partidas de dominó y de bolas criollas. Juancito, aprovechó para comer de todo: jamón, queso amarillo, arepas, se llenó hasta más no poder. ¡Ah y refresco, jajaja!

Pero, ya son casi las 2 de la mañana, y deciden abandonar dicho sitio. Don Benito junto con Juancito, deciden acompañar a su amigo “Pollo Maneao”, hasta su casa. Se vienen caminando poco a poco por la calle Sucre, echando cuentos, lo dejan en su casa ubicada en la Avenida Ricaurte, diagonal a la escuela Básica “Carlos Vilorio”. Se despiden y padre e hijo llegan a la esquina de la calle Democracia, desde ahí son tres cuadras que tienen que caminar hasta la calle Figueredo, donde está su hogar en el Sector “El Chuchango”. Se agarran de las manos y siguen.

En ese momento oyen en la lejanía el llanto de una mujer, que la brisa lo trae. ¡Jummm! En un espabilar de ojos, el llanto estaba más cerquita y más fuerte. Los perros ladran asustados y miran ¡Camaritas míos! se les ve corriendo por esas calles desoladas. Muchachos, a veces los perros, ven primero a los espantos que las propias personas. Bueno, ahí dice Juancito: ¡Papá! ¿Y ese llanto qué es? Don Benito, frunje las cejas y responde: Hijo no se asuste, eso es el llanto de la Llorona.

Yo les digo a ustedes: Verdad que el Papá como que le estaba pidiendo demasiado al muchachito. No se asuste, y quién no, ¿verdad? Al oír los llantos bien cerquítica, ¡Jummm! el muchachito se eriza todo. Don Benito al verlo así, exclama: ¡Virgen del Carmen, protégenos de esta aparición! Reza un Padre Nuestro y un Ave María. Le dice al hijo, agárreme bien la mano, no mire para atrás y camine rápido. En ese momento la luna se asusta también y en veloz estampida se va a ocultar en unas nubes. Dan varios pasos y oyen el grito del llamado pájaro de mal agüero: “El chupa Hueso”. Ahí sienten el celaje de algo que les pasa por un lado y oyen el llanto casi en los oídos. Don Benito ahora sí está asustado. Siguen caminando rápido y el grito va detrás de ellos; nadie se veía por esa calle. Juan, le comenta a su papá, qué raro, tenemos caminando un buen rato y no hemos avanzado nada, parece que la casa quedara a varios kilómetros. Los pasos no le rendían. Don Benito, le dice no vea para los lados y siga caminando. Seguían escuchando el llanto y estaban los dos realmente asustados, al fin llegan a la casa. Don Benito, no encontraba las llaves y vuelve a pasar el celaje, acompañado con el llanto de la Llorona. Tocan la puerta de madera y en ese momento le abre Doña Ángela María de las Mercedes, conocida partera de la ciudad. A ella todos le decían “Mamá Ángela”, era la abuela de Juan. Dice Doña Ángela: Benito qué estás haciendo de madrugada por esas calles y con el nieto, no ves que anda suelta por ahí la Llorona. Dice don Benito, sí vieja nosotros la oímos y nos viene carrereando, desde la esquina de la escuela “Carlos Vilorio”. Doña Ángela, comenta: estamos en el mes de mayo y ahí los espantos aprovechan para asustar. Tengo rato rezando la oración de “la Magnífica” para que se alejen...y así

fue.

Al día siguiente Don Benito le dice a su compadre “pollo Maneao”, que la Llorona los había asustado después que lo dejaron en la casa. ¿Qué les pareció este cuento? No se me asusten que les voy a contar otro relato parecido, jajaja.

La tercera *Modalidad de textualización*, la titulamos: *mediática*. Está estrechamente vinculada con el quehacer de los medios de comunicación. Acertadamente García Canclini (1990, p.243) reconoce que “los nexos entre medios y cultura popular forman parte de estructuras más amplias de interacción social”. Sintetiza que los medios ayudaron a la consolidación del denominado proceso de circulación masiva en cuanto al manejo de los bienes simbólicos. La Modalidad diegética *mediática*, destaca por su operación subsidiaria de otras modalidades de textualización. No cabe duda, de que en la actualidad, los medios de comunicación son vitales en el proceso de difusión de identidades culturales. Para García Canclini (1995) hay dos nociones clave (*multimedios* y *multicontextualidad*) que redefinen el papel de los sistemas de comunicación en la cultura. La comunicación multicontextual le concede persistencia a las identidades locales y nacionales.

En cuanto a los medios masivos, estos reducen el proceso de desdibujamiento, casi normal, de las identidades. García Canclini, asegura que en países como México y Brasil, se cuenta con recursos tecnológicos multimediatícos adecuados para garantizar políticas de producción estables, no así en las sociedades latinoamericanas, donde el patrimonio en redes tecnológicas es deficiente. Esta carencia hace que haya una constante dependencia de otras culturas netamente tecnologizadas. Asegura que la radio ha tenido un rol sobresaliente en la labor de “organizar los relatos de la identidad” (García Canclini, 1995, p.107). Es evidente que las creencias tradicionales (mitos, leyendas, cuentos) se apoyan en lo multimedial y lo multicontextual para consolidar sus relatos identitarios en la sociedad. Si pensamos en Venezuela, analícese solamente el impulso que la industria discográfica le dio, en la década del sesenta específicamente, al *Florentino* y *el Diablo* de Arvelo Torrealba, con la

grabación en acetato que hicieron (Velvet, 1966) de esta leyenda, José Romero Bello y Juan de los Santos Contreras, el Carrao de Palmarito.

El accionar complementario de esta modalidad les sirve de plataforma a las manifestaciones orales o escritas de la literatura, específicamente, a la leyenda. Dejamos claro, que aquí se incluye el aporte de la radio, la televisión, el cine y los recursos tecnológicos que ofrece la Internet para la difusión de las leyendas. A manera de ejemplo, diremos que en el año 2002, en el marco de los 215 años de la Universidad de los Andes, el cineasta Michel New presenta la película *Florentino y el Diablo*. El guionista, Edilio Peña, sostiene que lo importante del film consiste en haber convertido una historia inmersa en la leyenda popular del Llano venezolano, en una historia de características universales. Igualmente la televisión venezolana ha contribuido con la difusión de las leyendas fantástica de la llanura nacional. Recuérdese, en las décadas ochenta y noventa del siglo XX, los llamados unitarios o *Archivos del más allá* de Radio Caracas Televisión y Marte tv, donde estas plantas televisivas llevaron a la pantalla, leyendas como la Sayona y la Llorona, entre otras.

La radio no ha sido menos efectiva en la promoción de las leyendas sobre espantos y misterios del Llano. Su rol en la expansión y alcance de la producción literaria es reconocido por innumerables estudiosos de la mediación y recepción radiofónica. Por su parte, Almoina de Carrera (2001, p.218) resalta su poderío en la expansión del texto literario. Considera que es una opción promotora de vigente contemporaneidad y la define como “*oralidad radiofónica*”. Esta denominación, ateniéndonos a su semántica, pareciese excluir a la literatura escrita que también se divulga por la radio. Sin embargo, en este mismo texto, la autora agrega acertadamente, el término *difusión radiofónica* (ob.cit., p.229) como un sistema de proyección y recepción de la literatura en su dimensión radial. Igualmente, Jiménez Turco (2002, p.61), a esta manera de promover lo literario por radio, la llama “difusión mediatizada y diferida”. Para Montero y Mandrillo (2007, p.58) escuchar leyendas de diversas culturas, a través del medio radial, contribuye a desarrollar la creatividad, la imaginación y “fomentar la creación y el afianzamiento de valores estéticos”. La radio venezolana, en la década del sesenta

y años posteriores, le confirió a Florentino y el Diablo o a El Silbón, un espacio inusitado e imponderable para su conocimiento, divulgación y fijación en la memoria colectiva de la cultura venezolana.

La cuarta modalidad la hemos llamado: *Modalidad de textualización argumental*. Se construye una síntesis del argumento ficcional. Permite que los hechos narrados se compaginen en una sintética secuencia argumentativa. Basta unas cuantas líneas para condensar la historia completa de la leyenda. Si hay alguna característica principal en esta modalidad, es la *coherencia* en la presentación del contenido argumentativo del relato. Una excelente construcción de este tipo de discurso puede fácilmente transmitir el fondo real de una acción o trama de una leyenda. Por argumento comprendemos una narración condensada donde se cuenta al lector rápidamente lo ocurrido. Veamos los siguientes argumentos diegéticos: a) El *Carretón fantasma* es un “gran carruaje, tirado por varios corceles, todos envueltos en llamas. Dicen que pasa cuando alguien va a morir, para llevarse el alma del difunto a las regiones infernales” (Franco, 2001, p.27). b). *La Bola de Fuego* (Pérez Montero, 2002, pp. 115-116) o *Bola de Candela* es un espanto portugués que “anda y desanda por toda su geografía, e incluso, por todos los rincones del llano venezolano”. Robles de Mora (1996) recoge una leyenda de la zona andina de Venezuela que llama: *La Ciudadana Dientona de Tovar* y la describe como “una mujer de mal vivir que al morir fue condenada a vagar en las noches por las calles del pueblo” (p.31).

Como quinta opción proponemos: *Modalidad de textualización narratorial*. El fundamento de lo narrativo es contar algo; pero ese acto de narrar debe estar hecho con recursos estilísticos eminentemente literarios. El que narra hace reaparecer en su discurso los acontecimientos fundantes del relato. Vamos a tomar algunas ideas de Zavala (2007) para acercarnos a una teorización sobre lo *narratorial*. Zavala expone que lo *narratorial* es una propiedad de la estructura misma del relato. Quien narra ejerce una *autoridad* sobre la diégesis que pasa por el dominio, no sólo de lo contado, sino de la forma particular como armará (descubrir-encubrir) el enigma de su ficcionalidad. Lo *narratorial* se constituye en

una voz que surge como *autorreferencia* en la propia narración. Es una voz narrativa que “se cuenta a sí misma” (Zavala, 2007, p.165). De tal manera que esta modalidad es imprescindible entenderla como reescritura literaria, se hace en la medida que se desarrolla lo que se dice de la diégesis de la leyenda. Ante lo creado y vivo en el imaginario literario se reelabora un texto nuevo, más no diferente del todo, que recoge los puntos bases de la narración inaugural; pero se le adicionan detalles que lo hacen novedoso, sin apartarse abruptamente de su original. La reescritura no es una imitación pedestre del contenido primigenio, sino un ejercicio creativo que implica una reconfiguración ficcional nueva. Sin duda hablamos, amparados en Genette (1989), de un travestimiento o transposición estilística que funda un texto. Para Genette la más “literal de la reescrituras es ya una creación” (p.28). En tal sentido, el producto final de la reescritura no se debe ver como algo de segunda mano, una especie de desacierto tautológico, sino como un manuscrito que fortalece y enraíza la literatura en general. En esta modalidad el texto, recibe un tratamiento literario. Veamos un solo ejemplo, (tomado de *Mitos y Leyendas de Venezuela* de Robles de Mora, 2005):

EL PACTO

Corre el año de 1975... Un jinete alto y delgado cabalga hacia la Plaza Bolívar de Palmarito, se apea y camina despacio tomando de las riendas a su fiel caballo. Calza alpargatas por donde le salen los dedos largos y sucios; su pantalón mugroso y arrugado, la camisa descolorida, el cabello largo y grasiento, la barba desarreglada y cubre su cabeza un sombrero roto.

Todo en él indicaba abandono.

Al pasar delante de un negocio alguien lo llama:

- ¡Don Modesto...!

El reconoce al caporal de la hacienda Los Araguaneyes y se detiene.

- ¿Cómo está don Modesto?

- No tan bien como usted, fuerte y buen mozo.

Hace una pausa.

- ¿Me puede comprar el caballo?

- Se lo vendo con todo y montura, es lo único que me queda.

Discuten hasta ponerse de acuerdo. Ceferino se lleva el caballo y él, con el poco dinero se corta el cabello y se afeita la barba, compra ropa y va a una posada donde se baña y se cambia, luego se dirige al comedor. Una vez que hubo saciado el hambre y la sed se sintió como nuevo, seguidamente se dirigió a una cantina.

Allí estaban bebiendo varios compadres, él saludó y se dirigió al mostrador. En la semipenumbra vio salir de un rincón del salón a un hombre alto que vestía liquiliqui y sombrero de pelo'e guama. Dirigiéndose a él, dijo:

- ¿Cómo está don Modesto Ramírez? ¿Puedo ofrecerle un trago?

- Claro, lo acepto con mucho gusto, así olvidaré todo lo malo que me ha sucedido.

El forastero preguntó a Modesto, aunque él lo sabía:

- ¿Qué le ha ocurrido en estos últimos años?

- Muchas cosas y ninguna buena. Debido a mi mala administración contraí muchas deudas con los bancos, el dinero lo gasté en parrandas y mujeres. Mi esposa me abandonó y se llevó los hijos; el ganado mermó considerablemente y solo quedan doce o trece cabezas de ganado; el pasto se acabó, el hato Los Alcaravanes está en la ruina, no tiene pastos ni ganado y para colmo el capataz y los peones también se fueron; éstos han sido los peores años de mi vida, he vivido la más profunda soledad..., claro, por mi culpa.

Después de varias horas de conversación Modesto exclamó:

- ¡Estoy tan decepcionado que sería capaz de venderle mi alma al diablo...!

El hombre alto, vestido de liquiliqui le dice:

- Don Modesto, ahí afuera nos esperan dos caballos, vamos al hato de Los Alcaravanes.

Salieron y en ese momento las campanas de la iglesia sonaron, eran las doce de la noche. Los dos hombres subieron a los caballos y a galope tomaron el camino hacia el hato.

Detuvieron un poco la marcha, mientras el desconocido decía:

- El Hato Los Alcaravanes será el más fértil en pastos y en ganadería, tendrá mucho dinero, camioneta nueva, mujeres y todo lo que quiera...

Se estaban acercando al hato, situado frente al río Apure, el hombre prosiguió:

- Le daré todo esto con una condición: en el centro del hato hay un hermoso toro negro, el más bello que jamás ha visto, ése no podrá ni venderlo ni matarlo... El día que lo haga todo se acabará... recuerde que ofreció dar su alma al diablo, su alma será mía...

El hombre espoleó su caballo y desapareció entre una nube de humo, dejando en el aire un olor a azufre...

Modesto corrió asustado hacia el hato y se acostó; a la mañana siguiente se despertó muy temprano y se sorprendió al ver el hato mucho mejor que tres años atrás: movimiento de peones atendiendo el ganado, las tierras cubiertas de pasto y miles de cabezas de ganado. Recorrió la casa y se admiraba cada vez más, le parecía un sueño, pero recordó su conversación con el desconocido y se inquietó.

Mandó a ensillar el caballo que le había regalado el hombre del liquiliqui y todo el día estuvo recorriendo el hato; en el centro vio al toro negro...

El sol descendía cuando Modesto regresó a la casa, un escalofrío le recorrió el cuerpo...

Vendió parte del ganado y fue a Guasualito a revisar su cuenta bancaria y cuando vio tantos ceros juntos abrió mucho los ojos asombrado, nunca había tenido tanto dinero. Estuvo varios días de parranda. Regresó a Palmarito, era el hacendado más rico del lugar, podía darse todos los caprichos..., pero estaba preocupado, no era feliz.

Pasó el tiempo, un atardecer envió a unos peones a buscar el toro negro, para matarlo y comérselo con los amigos y mujeres de parranda...

Al intentar amarrar el toro se oyó un gran estruendo y el hato volvió a ser un erial sin pastos ni ganado, los peones desaparecieron lo mismo que los amigos y mujeres.

En las noches, del centro del hato salen los gritos sobrecogedores de un hombre que pide perdón por todo lo malo que hizo en su vida.

En esta narración hay un macro escenario indicado y una temporalidad precisa. Primero, *la llanura*. En ésta se encuentra un hato en ruinas por los senderos de Apure. Segundo, el año 1975. Estos son los fundamentos reales (espacio y tiempo) que contribuyen a hacer creíble la ficción. Igualmente unos

personajes: Modesto, Ceferino y el Diablo, el desconocido, la figura del liquilique que aparece en la penumbra (tinieblas) de la cantina. Y pudiéramos decir que prevalece una situación común en estos llanos: una persona que lo tuvo todo y queda repentinamente en ruinas. Esta situación precaria, de abandono, lo lleva a vender su alma al Diablo. Se nota que aparecen algunos referentes de lo siniestro: pacto demoníaco, caballos que hacen invisible al demonio, almas, toro negro, la belleza como representación de lo maldito. Todos estos elementos caracterizan a las leyendas fantásticas de la llanura nacional. Además, en la estructura literaria del relato prevalece: el diálogo entre personajes, el desarrollo de una trama, la descripción y precisiones temáticas por intermedio de un narrador.

La última modalidad (sexta) la hemos llamado: *Modalidad de textualización por hipotiposis*. La primera idea que insinuamos en la búsqueda de una precisión conceptual al respecto, es que esta modalidad refiere a una forma sinóptica de las diferentes modalidades diegéticas de textualización que hemos expuesto. Tiene principalmente rasgos orales, argumentales, narrativos. Se apoya y se expresa en diferentes formatos mediáticos. El uso, urdimbre ficcional, de la palabra de modo preciso hace que la textualización evoque imágenes que la narración trata de describir. Etimológicamente se compone de la preposición: “*hypo*” (debajo de) y de la fórmula verbal “*tipo*” (figurar, modelar) y significa: aquella imagen que se modela con la elocuencia verbal. La escritura o la palabra oral proyectan, sobre la base de la descripción, figuras impresionantes en el lector o narratarios. La tesis central consiste en que el lector-narratario tiene que “*ver*” imaginariamente lo narrado. Es una mirada que va más hacia los universos de la imaginación que hacia la semanticidad de la palabra. Se vale de diversos géneros (poesía: cuento, pasajes, dramaturgia) y de múltiples expresiones artísticas (canto, declamación), así como de recursos tecnológicos (radio) para construir una imagen visual de lo que se encuentra en el texto escrito o en la oralidad.

Con esta modalidad de textualización de las leyendas se “aspira, ante todo, a describir un objeto, una persona o una escena de manera tan viva y enérgica, tan

bien observados y descritos todos sus minuciosos detalles que es capaz de ofrecerlos a la imaginación perceptiva del lector” (De la Calle, 2005, p. 63). En muchos sentidos, al formar parte de una dinámica común, la hipotiposis se contrapone y relaciona con la écfrasis. La primera comprende un proceso de conformación de figuras y la segunda se apoya en un proceso crítico-hermenéutico, que es creación literaria o signo textual de lo pictórico básicamente. El discurso ecfástico es representación verbal de imágenes, mientras que la hipotiposis es tránsito discursivo hacia éstas. La textualidad ecfástica se deriva casi siempre de lo pictórico, en la hipotiposis que planteamos, la imagen revela lo siniestro de la diégesis por el uso de la palabra. Si bien la escritura ecfástica (Molina, 2010,) se instala como un texto otro, la hipotiposis textualiza figuras fantásticas, escenarios misteriosos, situaciones inverosímiles. Cautiva con su arduo trabajo narrativo en la prefiguración de lo siniestro en el discurso escrito.

Así como se encuentra una relación entre écfrasis e hipotiposis, también se percibe que esta modalidad tiene que ver con la idea de *figuración* literaria de Risco (2000) y con la noción perlocutiva de la inscripción del discurso que más adelante veremos al revisar los criterios de la textualidad en la hermenéutica de Paul Ricoeur. Para Risco la figuración consiste en el “mundo imaginario compuesto de sugerencias concretas y hechos precisos que el texto despierta en nosotros” (2000, p.159). La obra literaria te hace vivir mentalmente sus figuras fantásticas. En cuanto a la segunda relación, caben unas interrogantes: ¿cómo se advierte el matiz análogo entre la *acción perlocucionaria* y la hipotiposis en la textualización del relato de la leyenda fantástica? ¿Y cómo sería el alcance u objetivos del discurso, como acontecimiento del lenguaje, en lo escrito y en lo oral? Lo perlocucionario busca un efecto (persuasión, convencimiento, miedo) en las acciones, pensamientos y creencias de quien lee o está oyendo. La hipotiposis también procura incidir en la conducta del otro. Este fenómeno se hace presente en la lectura o escucha del texto fantástico. La textualización en esta modalidad busca traer a la presencia de los oyentes o lectores lo siniestro y su articulación con lo fantástico.

Al entrar en contacto con cualquier leyenda fantástica de la llaneridad venezolana, por ejemplo con la *Sayona*, nada más por nombrar un caso, acontece lo que llama Freud (1919): *el efecto siniestro de la narración*. Existe una afección, un motivo, un impacto, una presencia imaginariamente siniestra por causa de lo narrado o leído en un texto. El relato fantástico tiene una intención clave: trasponer lo real y hacer que el lector sienta la aparición de lo extraño, del misterio, de lo siniestro.

La repetición cíclica, el desdoblamiento, la reiteración discursiva son sus principales características. Durand resume la hipotiposis como “figura retórica que traduce en sintaxis el poder fantástico de la memoria” (2005, p.429), pues logra con la ayuda del lenguaje escrito u oral, transparentarse en otro código representacional dominado por la imaginación. En esta modalidad todos los involucrados recurren a las habilidades lingüísticas, a las facultades perceptivas, a diversos mecanismos literarios y tecnológicos para lograr el cometido de “captar, describir y comunicar a los demás las representaciones literarias de las imágenes” (De la Calle, 2005, p.80). Diríamos que las otras modalidades detalladas se fusionan en esta última que cierra, de acuerdo a nuestro criterio, las modalidades de textualización de la diégesis de las leyendas. La modalidad por hipotiposis en la textualización de una leyenda, representa el punto absoluto de concreción, de acuerdo a nuestra valoración, de la diégesis.

Dentro de las leyendas analizadas en este corpus podemos decir que La *Sayona*, El Silbón, Juan Machete y la Cascabel del Diablo son representativas de esta modalidad. Más adelante se analizarán estas leyendas en su totalidad, pero en este momento, revisemos solo extractos. Comencemos con *La historia de la Sayona* (Medina López, Moreno y Muñoz, 2008, p.221):

Narrador: Los efectos de la fiesta pararon en esto: Severiano a la cárcel, Timotea al cementerio, Mateu asustado y nervioso coge el monte a la fuga. Pero en la casa de Casilda las horas de la mañana eran aterradoras. Casilda al ver llegar a su progenitora enloquece furiosamente y le mete candela al rancho, teniendo a su hijo adentro (se oyen llantos de un recién nacido); mientras las llamas incontenibles desvastan el humilde rancho.

Casilda cuchillo en mano, le asesta tres cuchilladas a su pobre madre, que herida mortalmente, exclamaba agonizando:

Madre de Casilda: ¡Me has quitao la vida, Casilda! ¡Me has quitao la vida, Sayona! ¡Le has quitao la vida a tu propia madre, que te trajo al mundo! ¡Maldita serás toda la vida! Sin Dios y sin Santa María andarás por todo el mundo, en busca de los hombres pa' aliviar tu pecao, pero no lo lograrás, porque te acordarás de este momento, y perderás al hombre que te acompañe. Permita Dios y que así sea.

Al leer o escuchar esta descripción, no dejamos de imaginarnos (configuración creativa por hipotiposis) al niño envuelto en llamas; a la madre herida lanzando sus maldiciones y a Casilda, enloquecida, dando gritos desgarradores y perdiéndose por las sabanas. Otro ejemplo lo tenemos en estas palabras (diálogo e intervención del narrador) correspondientes a la *Leyenda de Juan Machete* (Medina López, Moreno y Muñoz, 2008, p.118):

Atanasio: ¡Muy bien, señor! ¡Muy bien! Yo tengo aquí unos indios que son muy buenos trabajadores, caray, pero espere el cafecito mientras llegan. A Romualda, Romualda.

Rumalda: ¿Qué fue, viejo?

Atanasio: Vení acá pa' que conozcáis al nuevo dueño de las tierras de Juan Machete.

Rumalda: Ah, y ¿cómo se llama ese joven?

Teresio: Yo me llamo, Teresio Machetico.

Rumalda: Pues mira, Machetico, por aquí todo el mundo sabe que el ánima de Juan Machetote no deja vivir a nadie en esas tierras.

Teresio: Y... ¿cómo saben que es el ánima de él?

Romualda: Pues bueno, desde que desapareció comenzó a salir un espanto con un machete terciado, así mismito, como era él.

Teresio: No, no, no les voy a creer; ustedes, los que viven por aquí, viven asustados y creyendo en fantasmas raros. ¿Dónde están los indios? que voy a empezar desde una vez.

Narrador: Así comienza la historia de Juan Machete, nombre que le dieron por apodo, allí en sus regiones, porque siempre llevaba un machete terciado y enfundado en una cubierta de cuero crudo, pero su nombre verdadero era Juan Francisco Ortiz y a sus tierras las llamaban: La Orticera...

Aquí, claramente surgen dos ideas clave. La primera vinculada con lo siniestro: un ánima o espanto que desanda por las tierras de la Ortigera con un machete terciado. La segunda es el cuestionamiento de esas creencias.

Como tercer ejemplo de la modalidad por hipotiposis, observemos este texto de El Silbón:

Pero, aquellos silbidos se repiten insistentemente (se oye un silbido penetrante) y Juan Hilario presa de los nervios empuña el garrote como único medio para defenderse del extraño y misterioso perseguidor, mas no ha terminado de empuñar el garrote, cuando un golpe en la espalda lo hace rodar por el suelo, lanzando un grito de dolor se levanta con gran rapidez, y como si estuviese viendo a su atacante, comienza a lanzar garrotazos al revés y al derecho, encogiéndose de dolor a cada golpe que recibe, rueda varias veces por el suelo, pero continúa defendiéndose, hasta que agotado, ya sin fuerzas, lanza un último grito y cae desmayado frente al tranquero de Los Malabares. (*Delgado, 1967, LP, lado A*)

Los silbidos penetrantes, los nervios de Juan Hilario, el perseguidor extraño, misterioso e invisible abalanzándose sobre su víctima, el desigual combate y la figura agónica y sin fuerzas de Hilario, dibuja un cuadro escénico aterrador. La construcción por el lector o narrador de esas imágenes espantosas (la transfiguración de Casilda, lo bestiaro en el toro negro y el asombro de Juan Hilario), por efectos de las palabras, es lo que concebimos como textualización diegética por *hipotiposis*.

1.1.8.3.- LA LITERATURA ORAL

Existe una pregunta que se ha hecho un fantasma en la memoria historiografía literaria: ¿Qué es la literatura? La interrogante ha funcionado como mecanismo generador de propuestas, pero a su vez como *espada de Damocles*. Siempre está allí en las conjeturas de la crítica literaria como una figura insaciable. Devorándose todo el discurso intelectual que se produce en torno a ella.

Aquí diremos que la literatura es expresión estética, creación que acopia el imaginario ficcional del hombre. También es un hablar, un universo infinito de

textos, una tormenta de palabras que solo se detiene o guarda silencio prudencial cuando se le suele preguntar ¿y realmente quién eres tú?, ¿cómo te defines? Saliéndonos del círculo íntimo y tomando distancia del problema, encontramos que críticos, lectores y creadores se preguntan con frecuencia ¿Qué es la literatura? Cuando se le ofrece a la literatura la oportunidad de decir quién es, comienza el balbuceo, las dudas, las improvisaciones, los escamoteos. Se producen vacilaciones. La interrogante queda serpenteando en los espacios de la crítica literaria.

Las respuestas que se han sistematizado teóricamente en agudos análisis, no han sido lo suficientemente certeras. Su fuerza indagatoria deja en el ambiente un desasosiego, una vaciedad. Básicamente nos encontramos con dos escenarios. Inicialmente notamos la presencia de una vasta línea que derriba abruptamente las certezas que teníamos sobre el tema. Las respuestas, matizadas por la convulsión, dan vueltas en nuestra mente. Comienzan las conjeturas, se esbozan enunciados, se definen escenarios; pero todo sigue envuelto en un manto o cuerpo irresoluto que comprende esa unidad biunívoca: pregunta-respuesta, sobre la literatura. En segundo lugar, encontramos una serie de afirmaciones, todas con la pretensión de estar ajustadas a la verdad, que hacen infinita la posibilidad de exhibir una afirmación precisa y categórica. Evidentemente la literatura profundiza en los universos ficcionales o en las aguas profundas de su discurso. Su obsesión es la búsqueda de un mundo otro, de “ese afuera que la constituye” (Bravo, 1986, p.17).

La literatura ha sido uno de los grandes desvelos en el pensamiento analítico del hombre. Quizás esta tesis de la constante reflexión sobre el arte, llevó a Viktor Shklovski a inicios del siglo XX, a escribir el ensayo: *Die Auferweckung des Wortes*¹¹: (Douwe Fokkema y Elrud Ibsch, 1997). Shklovski (tomamos la forma de Todorov, 1978, pues en otros críticos como Fokkema e Ibsch, aparece Sklovski), pertenecía a la prestigiosa organización *Opoiaz*¹². Planteaba en ese ensayo, la muerte del viejo arte, pero vaticinaba también, el resurgimiento de nuevas formas artísticas que restituirían en el hombre una renovada conciencia

¹¹ *La resurrección de la palabra*, traducción tomada de Todorov, 1978.

¹² *Sociedad para el estudio del lenguaje poético* de Praga. Inician, 1916, publicando trabajos de crítica literaria. En la *opoiaz* tenían como principio destacar la *autosuficiencia* de la palabra, la preocupación por la forma y por la trama fonética del signo verbal (Erlich, 1974).

sobre el sentimiento humano acerca del mundo. Incitaba, más que a ver la *envoltura* de la forma, a sentirla, a precisar su contenido. Las artes, tenían una función puntual: transmitir la *experiencia inmediata* de la vida del hombre. Aquí se deja entrever la dimensión psicológica del formalismo ruso, ya que lo experiencial del individuo, se constituye en manera asequible de entender la creación literaria. En el artículo-manifiesto: *El arte como artificio* de 1917, *Shklovski* afirma que el trabajo literario pasa por la revelación de *nuevos procedimientos* para disponer y elaborar el material verbal. Hacer literatura, “consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación” (Todorov, 1978, p.56). En estas ideas de *Shklovski*, se encuentra el origen del reconocido *formalismo ruso o método formal*. Las propuestas teóricas del formalismo ruso, han sido clave para la comprensión de la literatura en los últimos años.

Si la concepción teórica del formalismo ruso se rastrea en los escritos de *Shklovski*, lo estrictamente referido a la literatura y a su *método formal* se halla de manera profusa en los trabajos de Boris Eichenbaum. Hacia 1925 aparece: *La teoría del “método formal”*. Queda patentado en los primeros párrafos que lo *metodológico* acaba definitivamente relegado. Prevalecen los estudios sobre la teoría y el marco histórico de la literatura. No hay doctrina, no hay un sistema, pues lo que interesa es centrarse en la *Literatura* como objeto de estudio. Dice Eichenbaum que el “método formal ha sobrepasado los límites de lo que se llama generalmente metodología, y se ha transformado en una ciencia autónoma que tiene por objeto la literatura considerada como una serie específica de hechos” (Todorov, 1978, p.22). Defendía el uso de *diversos métodos*, aunque siempre direccionados hacia lo particularmente literario. Esa autonomía se apoyaba en el principio de concreción y especificación del aludido *método formal*.

Además de Shklovski, Eichenbaum, también J. Tynianov y R. Jakobson, hicieron aportes notables al formalismo ruso. Revisemos algunas de las tesis presentadas en: *Problemas de los estudios literario y lingüísticos* (Todorov, 1978). En este trabajo, puntualizan que los *problemas* de la ciencia *literaria* y *lingüística*, deben formularse sobre la base de una teoría estable. Se rechaza el eclecticismo académico y “formalismo” escolástico, pues allí no hay análisis, sino una excesiva enumeración de fenómenos anecdóticos. Igualmente acuerdan que la literatura es un *sistema* con su dinámica y evolución propias. Esta realidad autónoma, no la hace una sistematicidad diacrónica hermética, por el contrario, esa vinculación con otras series históricas o sociales, es una de sus fortalezas, ya que esas otras series son immanentes a la historia de la literatura.

A los teóricos del formalismo ruso, se les debe la concepción de asumir la literatura como una ciencia. Argumentaron que entre la Literatura y la Lingüística los límites son imperceptibles. Establecieron que el lenguaje literario se diferenciaba del ordinario, pues en el primero predomina la creatividad y en el segundo el automatismo. Este lenguaje práctico era “estéticamente neutro, amorfo” (Erlich 1974, p.260), mientras que el poético lo enriquecía su efecto estético. El fundamento principal de esta Ciencia de la literatura, en cuanto a la crítica y los estudios literarios propiamente, era la *literaturidad*, es decir, una especificidad formal-estética del lenguaje literario y no la Literatura como una totalidad. Los procedimientos literarios o los mecanismos de construcción verbal ostentaban una preeminencia evidente. El foco de sus estudios era la obra literaria en sí. Sostenían que no se podía explicar la “obra a partir de la biografía del escritor, ni a partir de un análisis de la vida social” (Todorov, 1978, p.12). Esta tesis dejaba al margen los enfoques psicológicos, filosóficos y sociológicos preponderantes en los estudios literarios de las primeras tres décadas del siglo XX. Dentro de la obra literaria buscaban elementos resaltantes, sus particularidades, sus partes constitutivas específicas.

Cuando Foucault (1996) analiza la pregunta ¿Qué es la literatura? propone como hallazgo no la vitalidad del hecho literario, sino una profundidad, una

hondura que seguramente contiene todo su ser literario. Foucault la define como “distancia socavada en el interior del lenguaje” (p.66). Implica que el texto literario es una interioridad significativa en la palabra del hombre.

De igual manera Culler (2000), como tributo quizás a Jean Paul Sartre, quien a mediados del siglo XX se preguntaba ¿Qué es la literatura? también en los albores del siglo XXI se hace la misma interrogante. Lo que llama la atención en Culler no es tanto la indagación, sino la importancia y utilidad que se le ha de dar a lo encontrado. Después de unas cuantas páginas de reflexión termina por decir que no hay una respuesta traslúcida al respecto y que siente la tentación de abandonar la aventura y solo concluir que: literatura es aquello que una “determinada sociedad considera literatura” (Culler, 2000, p. 33).

Lógicamente que no es satisfactoria esta conclusión inicial. No satisface por el sentido generalizante del enunciado: la sociedad. Desde nuestra visión, la sociedad no es la que considera pertinentemente lo literario, es el propio texto, la crítica y los propios escritores quienes avalan la literatura misma. Sin embargo, al final de su extensa exposición se atreve a postular que literatura es un “acto de habla o un suceso textual que suscita ciertos tipos de atención” (ob.cit., p.39). Así, la obra literaria es un suceso lingüístico que devela un universo ficcional completamente.

Lo literario es búsqueda en la interioridad laberíntica de la palabra, es más que una relación de personajes, diálogos, escenas y discurso estético. Y también más que la obra misma y que el propio lenguaje. Es una interrogante con matices ontológicos, pues al conjeturar el sentido de algunas respuestas, nos encontramos con el hombre mismo. Quedamos frente a sus creencias, costumbres, miedos, mitos, nos enfrentamos al imaginario que nos ayuda a formular la interrogante. Las cuatro palabras que estructuran este ineludible y angustiante cuestionamiento: ¿Qué es la literatura? permanecen aún ahí en la evolución histórica de lo literario. No han podido ser desmontadas. Mientras los escritores sigan trabajando en las creaciones de sus obras, rondará por la memoria y la imaginación el fantasma de esa interrogación. En un sentido trascendental, esa

pregunta es también una manera de reencontrarnos como seres humanos. Al indagar por la esencia de la literatura, estamos hurgando en el laberinto escrito; pero a su vez en ese universo intangible de la oralidad literaria (Lada Ferreras, 2003).

La literatura oral es manifestación esencial y representativa del imaginario cultural de los pueblos. Su rasgo fundamental es la verbalización de la memoria colectiva que se manifiesta en relatos, canto y poesía. La oralidad de la literatura es vivencia identitaria que certifica y a su vez conserva el imaginario simbólico de una determinada configuración cultural. La oralidad es registro literario refrendado en el habla. Cuando la significación y comprensión de la literatura se hace sobre la base de calificativos, de ornatos adjetivales, se genera una situación que, lejos de fijar criterios precisos al respecto, abona el camino para la confusión. Vienen entonces a proliferar un sinnúmero de perspectivas. Casi siempre estas posturas teóricas se abrogan las últimas verdades sobre el tema. Tal posición no permite vislumbrar nada en concreto. En ese estado de desconcierto, queda agudizar los parámetros de análisis y adherirse a la tesis que se juzgue más cercana a la “verdad” literaria o sobre lo que se cree que debiera ser ésta. Hay una tendencia crítica (Walter Ong, entre otros) que considera a la literatura escrita como un sistema narrativo muy diferente al oral. Sostienen que son diversos los elementos por medio de los cuales se establecen estrictos matices diferenciales.

Efectivamente Ong (2006), en su texto: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, sentencia que: “Parecería ineludiblemente obvio que el lenguaje es un fenómeno oral” (p.15). Aquí la oralidad prevalece sobre cualquier otro aspecto. El lenguaje es abrumadoramente oral, de tal manera que la palabra hablada vive tácitamente en la escritura. En la concepción de Ong, leer un texto no implica esencialmente el uso de herramientas apegadas al proceso de comprensión, sino que la tarea es convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación. Esta preeminencia de lo oral sobre lo escrito se ve expuesta claramente cuando dice que en la historia de la humanidad “nunca ha habido escritura sin oralidad” (2006, p.18). Basado en esta hegemonía de los sonidos sobre lo escrito, es que

establece su marcada distinción entre escritura y oralidad. Aunque al final, en su defensa de la literatura escrita, determina que en el mundo de hoy casi no queda cultura oral.

Otros sostienen que la frontera demarcativa de lo escrito y de lo oral es un tanto ilusoria (Ruth Finnegan, 1977, citado por Mato, 1992). Que unas veces se le denomine oral y otras escrita, es un hecho más de los manuales teóricos que de un manifiesto trazo divisional irreversible. Muchas veces se hace un esfuerzo teórico para hacer creer que sus diferencias son irreconciliables; pero sus manifestaciones creativas, los productos literarios confirman lo contrario. Al menos dejan ver que las pretendidas diferencias solo son un argumento para la deliberación especulativa y no una verdad categórica.

Como nos interesa revisar lo de la literatura oral diremos que sus marcos teóricos no han despejado definitivamente el sendero conceptual de los variados escollos que implica esa denominación. Disímiles son las tendencias teóricas y diversos los cuestionamientos en este sentido. Sin embargo, en esta investigación tenemos que hacer una revisión acerca de la trayectoria evolutiva del término y tratar de precisar algunas líneas conceptuales que respondan al estilo, temática y estructura de las obras literarias de un innegable trasfondo oral como las leyendas.

Daniel Mato (1990) postula que los textos representativos de la literatura oral no existen autónomamente, sino se van erigiendo en la medida que se hacen las investigaciones. La objetivación de la literatura oral se va consolidando por intermedio de la acción crítica de sus teóricos. Esta idea, de acuerdo a nuestro criterio, debe ser debatida con más precisión, dado que la existencia del corpus es una muestra de que hay una realidad de donde emana lo literario y ésta no es el producto de un crítico o investigador, sino la esencia misma de un relevante mundo ficcional.

Otra sentencia de Mato, un tanto contradictoria, es la que concibe a la literatura oral como aquello que se le “despoja a actos expresivos más complejos”

(1990, p.126). Estas propiedades expresivas corresponden a contextos socioculturales y a sus referentes empíricos relacionados con lo proxémico, la gestualización, la interacción humana, el uso simbólico de objetos, la representación de personajes y su oralidad. Esta expoliación literaria nos depararía un texto menor, ya que esos actos expresivos complejos serían el verdadero *plus ultra* de la creación artística. Así lo oral devendría en producto secundario. Se le concebiría como trazo representativo de un cuerpo mucho más complejo que a nuestro criterio no sólo estaría acreditado por lo kinésico y lo proxémico como elementos paralingüístico, sino por la presencia de lo imaginario y del pensamiento simbólico.

En 1992, Mato publica *Narradores en acción*, y en el Capítulo 2 *De la literatura oral a las artes verbales*, expone una serie de problemas epistemológicos relacionados con la literatura oral, término con el cual no está muy de acuerdo, pues prefiere adentrarse en lo que denomina el *arte de narrar*. Reconoce que Paul Sebillot, introdujo en 1881, el término en el argot literario. Sin embargo, señala que sobre ese tema hay ausencia de investigaciones y en consecuencia una escasa base teórica. Esto lo lleva a considerar que los cuadros disciplinarios, sus categorizaciones apriorísticas, sus delimitaciones discursivas y los condicionantes perceptivos de los críticos atentan contra el desarrollo de estos estudios literarios. Nos interesa resaltar que Mato hace una revisión bien precisa sobre la evolución teórica de la literatura oral y su indisoluble relación con la escrita. Es amplia esta revisión, pero dado nuestro interés en el tema de la oralidad de la literatura, solo revisaremos lo que el autor interpreta de los trabajos de Finnegan y Mosonyi.

Parte de la tesis de los límites imperceptibles o solapamientos de Finnegan¹³. Si bien esta autora se apoya en la “poesía oral y la escrita” para hacer su análisis, Mato encuentra analogías, entre este trabajo y su visión del arte de narrar. En primer término, convergen en la concepción del carácter oral de la poesía. El segundo aspecto donde concilian es en el hecho de que los estudios deben abordarse “sin rígidas categorizaciones

¹³ Ver: Finnegan, R. (1977). *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

apriorísticas”. (Mato, 1992, p. 51). El tercer elemento que los emparenta es el carácter “effímero” de este tipo de obras de arte. Un último aspecto análogo a ambas teorizaciones tiene que ver con

la idea de “performance” o evento; esto se refiere al público, a las circunstancias y al significado local de lo poético. Termina Mato admitiendo que Finnegan hace un esfuerzo por mantener la relevancia de la “literatura oral” en el contexto de los estudios literarios.

Un segundo teórico que considera Mato en su trabajo, es a Esteban Mosonyi¹⁴. Lo que acentúa Mato de este texto es el reconocimiento que hace Mosonyi sobre lo difícil que resulta este tema, en cuanto a definición, clasificación y conceptualización. Enfatiza también en el uso de la visión teórica: oralidad literaria: ente generador de literaturas orales, como una nueva forma de denominar este fenómeno. Pero donde armonizan teóricamente es en la necesidad de procurar un “consenso” en cuanto a lo que se asume interculturalmente como “belleza”.

Luego en 2003, Mato presenta su texto: *Crítica de la modernidad, globalización y construcción de identidades*. En esta obra, centra el análisis en apuntar que la *Literatura oral* tiene papel fundamental en la construcción de identidades. Vendría a constituir “formas narrativas y poéticas anónimas y antiguas” (2003, p. 57). También reivindica su esencia autonómica, pero a su vez reconociéndola como parte de la literatura escrita. La literatura oral es un hecho creativo y “constitutivo de prácticas sociales comprometidas con la reivindicación de ‘lo popular’, ‘lo indígena’, y más en general, con lo que suele denominarse ‘culturas de resistencia’” (Mato, 2003, p.59). La relevancia pasa por ver en sus textos el sentir, el espíritu, la memoria de los pueblos que se reflejan simbólicamente en estos corpus.

Nos parece importante enfatizar en una valoración que hace Mato sobre el papel de las literaturas orales en la formación de imágenes mutuas y en la construcción de identidades en las naciones del Caribe. Sostiene que en la

¹⁴ Alude al trabajo: *Raíces de la oralidad indígena y criolla*, 1985.

“dinámica social cotidiana las literaturas orales expresan representaciones simbólicas de diferentes sectores sociales y suponen modos específicos de comunicación” (2003, p.87). Lo comunicacional se ha de entender como una forma de transmisión de la tradición literaria y las representaciones simbólicas se conjugan en la relevancia y trascendencia del imaginario cultural de estos pueblos. Los corpus orales de la tradición literaria del Caribe “comparten importantes elementos de mutua identificación cultural” (p.99). Esta caracterización correspondida tiene sus componentes identitarios en la conciencia de la negritud y en compartir una memoria histórica en cuanto al tema de la esclavitud. En síntesis, Mato encuentra que estas comunidades caribeñas tienen una característica común: su “diversidad cultural” (p.100).

Finalizamos diciendo que para Mato el arte de narrar es mucho más aprehensivo que la noción de *literatura oral* y no constituye una variante de ésta. La literatura es una disciplina diferente al arte de narrar. El escritor (practicante de la literatura) “dispone de la palabra escrita como único material para crear obra mientras que el narrador dispone de las palabras, de su voz, de la gestualidad de su cuerpo”(Mato, 2012, pp. 58-59). La narración, pragmática de este arte, es una de las actividades “expresivo-creadoras más antiguas de la historia humana y, con variantes, la encontramos en todas las culturas del globo” (ídem, p.7). Todo este recorrido de consulta y análisis sobre la obra fundamental de Mato, permite concluir que este autor ve en el arte de narrar una forma distinta de asumir y comprender el hecho literario. Su trabajo es una crítica abiertamente cuestionadora del término: literatura oral. Respondiendo a ese cuestionamiento, sugiere otra terminología al respecto. Para Mato, el *arte de narrar* lo que pretende es que sus practicantes, o sea los narradores, prosigan creando sus vivencias y dándole continuidad con su arte a las diferentes tradiciones de la oralidad social.

Ahora revisemos lo más relevante que dejó escrito sobre La literatura oral Pilar Almoina de Carrera. De sus múltiples trabajos acerca del asunto analizado, encontramos que la literatura oral es un acto estético. Discurso figurado que

responde de alguna manera a criterios artísticos. La esencia estética se evidencia en el sentido representacional y comunicativo de la palabra. Es creación vivificante del imaginario social y a su vez sistema comunicacional de los universos culturales de las sociedades. Destaca por su carácter anónimo, por su génesis colectiva aunque la anonimidad es relativa, no es una condición *sine qua non*. Toda la literatura oral está enmarcada en un fin práctico: ser representación del imaginario ficcional de los pueblos. Las producciones orales, como expresión simbólica, buscan precisar su sentido representativo y comunicativo en un contexto social compartido.

Almoina de Carrera (1990) expresa tajantemente que la literatura oral es la *verbalidad*. No “necesita de la escritura para difundirse y permanecer” (p.21). En un texto grupal, publicado por Monte Ávila en 1992, sentencia que en la narrativa oral hay un solo género: el relato. Allí identifica a la leyenda como un aparte de ese género y como expresión de la “fantasía humana a través de todos los tiempos y en todos los pueblos del mundo” (p.10). Nos interesa puntualizar aquí su noción de *estética oral* como un orden creativo fundamentado en la palabra, “pero no solamente en la palabra hablada” (ibídem), sino en su condición de recurso metafórico. La palabra como artificio de la memoria colectiva.

En su texto fundamental: *Más allá de la escritura: La literatura Oral*, que aparece en 2001 plantea la relación antinómica: escrituralidad-oralidad. Aquí la escritura es sinónimo de letra y lo oral es tradición hablada. Aunque teniendo un propósito común: comunicar estéticamente. Lo que se bosqueja en el fondo es: lo escrito contra la memoria colectiva oralizada. Confirma que la literatura oral se encuentra “regida por una decantación secular que es fundamentación de la estética de la oralidad” (2001, p.237). Es un fenómeno estético que se soporta, conserva y transmite, pero no sólo por intermedio de la “palabra hablada o recuento verbal de situaciones” (ob. cit., p. 322), sino que se concreta en la palabra hecha texto, artificio y metáfora. Según esta autora, hay un aspecto determinante en la caracterización de la literatura oral; nos referimos a su “forma de transmisión y conservación a través de un solo medio: *la palabra*” (ob.cit., p.

206). Lo que le confiere una particular condición centrada en la oralidad, es decir, en la verbalidad.

Esta oralización literaria se ampara en una trilogía expresiva y representativa: *narrador*, *narratario* y *difusión modélica*. Aquí la voz del narrador, creativa y enriquecedora, es de carácter colectivo. El narratario o destinatario, por su parte, participa en el relato con criterio de aprehensión y cuidado de la diégesis. Está vigilante con la historia narrada, pues es parte de su memoria. La difusión modélica comprende la forma de darle continuidad a aquello que “se comprende y comparte” (ob. cit., p. 207). Logra que el texto se proyecte socialmente y perdure en la dimensión prestigiosa de la tradición.

Para Almoina de Carrera hay diversas maneras de difundir los textos orales. El primero es el acto de contar una y otra vez el relato. Allí se requiere la presencia de narrador y narratarios. Uno que hable y otros que escuchen. Lógicamente hay otras fórmulas de difundir la realidad de la literatura oral. Una de estas modalidades de difusión es la *oralidad radiofónica*: dimensión morfológica y estructural que incide en la multiplicación y divulgación del texto. Herramienta tecnológica adicional de expansión mediada de carácter diferido. Música y canto forman parte de un sistema oral muy complejo que pretende mantener su realidad difusiva al lado del todo poderoso sistema escritural. Debemos entender la oralidad radiofónica como oralización redimensionada, pues los valores expresivos, entonativos, estilísticos y morfológicos del habla se transfieren a esa nueva técnica de proyección de la expresión oral mediática.

Dice Almoina de Carrera que la oralidad radiofónica es “una vía de extraordinario alcance multiplicador en cuanto a la divulgación” (2001, p.218). Se beneficia, además con el prestigio de la música y el canto. Así las manifestaciones de la literatura oral tienen otra fuente de proyección inusitada. La palabra oral, en este caso la leyenda, se ve beneficiada, pues el alcance de los medios radiales es ilimitado. Para finalizar la revisión hecha al trabajo de esta importante investigadora sobre literatura oral, debemos hacer alusión a un rasgo vital; nos

referimos a la *tradición*. Sin duda, conocer lo referente a la tradicionalidad en la literatura oral nos permitirá entender el sentido de su permanencia atemporal y acercarnos a la comprensión y entendimiento de su verbalidad.

Señala Almoína de Carrera que tradición es “aquello que es compartido, aceptado y mantenido por una colectividad” (2005, p.152). Lo tradicional aquí está relacionado con ciertas categorías estéticas como la belleza y lo sublime. Cuando algunas expresiones orales se mantienen en la memoria colectiva es porque de alguna manera su fuerza estética es determinante. La tradición mantiene su arraigo en la dinámica social por su “fidelidad a ciertos principios y esquemas que considera universales a través de una experiencia secular” (ob. cit., p.153). De no responder a determinados patrones estéticos, la literatura oral, jamás fuera, como de hecho lo es, una fuente de saberes y espacio donde acuden los creadores a beber vida y autenticidad.

Otro referente teórico de la literatura oral, es Carlos Pacheco. En su libro: *La Comarca oral. La ficcionalización de la oralidad en la narrativa latinoamericana contemporánea* (1992) asegura que el discurso oral “es por lo común una narración, un relato, y no una elaboración reflexiva” (ob. cit., p. 42). No ve lo relevante de lo oral en su estructuración lingüística, sino que los estudios de la oralidad tienen vigencia en la medida que se traducen en un *valor cultural*. Al otorgarle un peso considerable a lo cultural, resta importancia a la rancia dicotomía: escritura/oralidad. Considera que permanecer en la estéril discusión de la oralidad desde la perspectiva antropológica o sociolingüística es restarle trascendencia al tema. Su propuesta teórica va más allá de la concepción dualista o antinómica: oralidad/escritura. Igualmente supera lo del endiosamiento de lo oral y la estigmatización de lo grafémico. Pacheco estima que la binariedad: oralidad/escritura, necesita reconsiderarse, no sólo por el impacto en ésta de los diversos adelantos tecnológicos del momento, sino por la evolución y alcance epistémico de ambos códigos. Ya el afianzamiento de un razonamiento crítico basado en este paradigma binario, resulta inútil e inadecuado.

Si la intención es ponerse al día en el manejo de la noción de oralidad, hay que desmontar toda la carga negativa que significa el término oral y reforzar el sentido de ser uno de los aspectos exclusivos y más valiosos en la “conformación de los imaginarios” (Pacheco, 2002, p. 87). En el marco de ese universo social letrado o grafemizado de hoy, este autor reafirma la presencia de la dinámica de la oralidad cultural, no como algo anacrónico en la realidad social, sino como un valor cultural. De tal modo que las formas de pensar lo divino y los universos culturales de las sociedades, reciben apoyo vital de la oralidad en sus fases de construcción y afianzamiento. La ficcionalización de la oralidad cultural genera un discurso que evidencia de alguna manera lo simbólico y lo imaginario, dado que la cultura literaria comprende y se afianza en ambas categorías epistémicas. Más adelante, cuando abordemos nuestra propuesta de *oralidad simbólica*, regresaremos a algunos postulados de Pacheco.

Una visión importante en esta temática la tenemos en Carlos Sandoval. En 1999, Sandoval publica: *Dos relatos fantásticos en la tradición oral venezolana (Intermitencias entre dos códigos comunicativos)*, allí comprueba que entre la literatura oral y la escrita existe una “clara diferenciación” (p.153), aunque ésta no termina por ser incompatible. Son diversos los atributos donde coinciden armoniosamente. Aunque afirma que tanto el código escrito como el oral se ven emparentados por el único universo capaz de unirlos: la literatura. La estética de ambas tiende a prefijar algún tipo de contraste. La estética escrita no tiene los mismos rasgos que la oral. En la literatura oral se puede hablar de un fenómeno estético o de un estilo oral consolidado.

Por su parte, Álvarez Muro (2000, p.21) señala que la oralidad y la escritura se conciben como “facetas del habla, no de la lengua”, porque ambas son instancias del uso del lenguaje. Implica entonces que lo idiomática no es relevante en la consideración teórica de la oralidad, ya que la lengua es un sistema para comunicar y lo oral, deviene en forma lingüística de lo comunicado. La oralidad no es escritura exclusivamente; pero tampoco es habla nada más.

Álvarez Muro da cuenta de que ha visto como se cree que entre habla y oralidad existe una relación sinonímica. Son dos categorías variables del lenguaje. Lo oral es condición básica y expresión fenoménica del lenguaje. Llega incluso a plantear una gramática de la oralidad (entonación, duración, intensidad, ritmo).

En 1997 León y Mostacero publican *Caripe: Historia cotidiana y oralidad*, allí sostienen que la literatura oral está conformada por las “representaciones orales y escritas “(p.36) de una sociedad. Nótese que lo escrito queda englobado en la oralidad, esto se debe a que para estos autores, lo oral y la escrituralidad forman un *continuum*, donde lógicamente, no se excluye a ninguno de los polos.

Otra importante investigadora del tema en Venezuela es Jiménez Turco (2003). Para esta autora hay una serie de recursos narratológicos propios de la oralidad o *marcas legibles* de la literatura oral que la caracterizan plenamente. Estas señales permiten hacer un trabajo más consciente y profundo, ya que se asume el hecho literario como una realidad que se soporta en una frontera o línea virtual entre la narración oral y la escrita. Las narraciones orales tienen, según Jiménez Turco, una “polisémica expresividad” (2003, p.162). Por ejemplo, la función poética de sus enunciados lingüísticos es un rasgo en el que ambas nociones literarias coinciden en destacar. Con esto se nota que el aspecto formal adquiere relevancia sobre la función referencial del texto literario. El hecho de que se hable de frontera es un reconocimiento de que la literatura oral es diferente a la escrita, aunque reconociendo en ambas, un carácter multi-semiótico en su discursividad.

Igualmente Villora (2005), manifiesta en su trabajo que no tiene la intención de comparar la literatura escrita con la oral; pero sí describir algunas particularidades de la última. En primer término sostiene que la razón estética se convierte en una función preponderante de lo oral en la representación de la realidad. Además, argumenta que más que excluirse, lo oral y lo escrito cohabitan, coexisten. También indica que la literatura oral es “anónima pero tiene creadores” (2005, p.115). Estos creadores muchas veces quedan al margen de la autoría, pues se valoriza la noción de propiedad colectiva, de memoria social. En su

concepción, la literatura oral es flexible ante el contexto. De allí que los trasvases de esquemas, motivos, temas, sentidos y símbolos entre comunidades orales sean una constante. Este aspecto facilita el proceso de interacción de los productos literarios, el *continuum narrativo* (Ortiz-Osés y Lanceros, 2009).

Por último Medina López, define la literatura oral como “el arte de recrear y registrar imágenes acústicas -verbales y no verbales-, de condición estética, arraigadas, afectivamente, en un cuerpo social con el apoyo de elementos escénico-sonoros, dibujos, escritos y las Tecnologías de Informática y Comunicación” (2011, p.18). Destaca en esta teorización la performance del hecho literario. El texto oral requiere ponerse en escena, necesita ser visto y oído. Diríamos que es una oralidad que demanda de la dramatización para fortalecer su arraigamiento en la sociedad. Otro elemento que resalta en el trabajo de Medina López es que se asume lo oral como un arte para recrear imágenes acústicas y verbales. En este acto de recreación se le da primacía al ejecutante y queda en un segundo plano el creador o creadores del texto. Se requiere de un escenario para la ejecución eminentemente oral de lo literario.

Se destaca en este trabajo, la necesaria condición estética de la literatura oral. Medina López plantea en este sentido una *estética de lo oral*. Si bien Almoina de Carrera (1990, 1992 y 2001) ya había teorizado sobre una estética oral o estética de la oralidad basada en la palabra y Sandoval (1999) hacía alusión a un fenómeno estético o de un estilo oral; Medina López (2011) argumenta que la estética oral sobresale por ser una categoría literaria imprecisa en cuanto a su delimitación teórica; pero posee una cualidad interactiva e intertextual. Abarca varias áreas temáticas; se sustenta en un preciso sistema de tradiciones, promueve la espiritualidad, cohabita con la escritura y lo más relevante para nuestra investigación es que lo fantástico está ligado a la estética oral. En la oralidad de los pueblos se fraguan los imaginarios de las sociedades, las narrativas identitarias que los distinguen.

1.1.8.4.- LA ORALIDAD SIMBÓLICA

La oralidad y la escritura existen, como formas expresivas de la literatura; pero sus territorios se solapan hasta hacer difícil separar una de la otra. Sin embargo, se debe señalar algo muy puntual: entendemos la literatura oral no como la muestra inequívoca de la palabra hablada, como consideración evidente de conversaciones entre individuos o el resguardo riguroso científicamente del discurso oral de una sociedad, sino como narrativas que trascienden lo verbal y se constituyen en identidades ficcionales del imaginario colectivo-simbólico de una comunidad.

Aquí es pertinente incorporar lo que Jameson (1989) pondera como obra o expresión literaria, en su condición de objeto de estudio. Juzga que un texto literario es esencialmente “un acto simbólico” (p.62). Ese acto no se queda en el símbolo, sino que pasa a otras instancias como lo cultural y el orden social que devela toda obra literaria. Por el hecho de asumir lo literario como un acto simbólico, el mundo del texto no es un artificio absolutamente lingüístico, sino imaginario. Ese “acto literario o estético mantiene siempre por consiguiente alguna relación activa con lo Real” (Jameson, 1989, p.66). Se demuestra que la literatura es realidad humana y sentidos simbólicos armonizados estéticamente en un texto.

Para profundizar sobre la noción de la oralidad simbólica de la literatura oral o escrita, es prudente considerar algunos aspectos, sobre todo, lo relacionado con la oralidad. Mosonyi (1990), a finales del siglo XX, reseñaba que en tiempos remotos referirse a la oralidad era un hecho casi banal, eminentemente tautológico, pues el lenguaje en principio es oral. Sostenía que en esos últimos años, las culturas orales habían adquirido una relevancia muy significativa. Igualmente razonaba sobre el auge, en el marco de la cultura, que alcanzaba la noción de “tradición oral”. En consideración de estas dos categorías epistémicas: oralidad y tradición oral, desglosaba dos vertientes de estudio. En la primera se reivindicaba una oralidad literaria, contemplada como bien colectivo. En la

segunda vertiente se buscaba “explorar el poder expresivo y comunicativo de la palabra hablada y enunciada en condiciones ordinarias de convivencia cotidiana” (Mosonyi, 1990, p.5). Ambas tendencias actúan sin mecanismos excluyentes, ni principios contradictorios, buscan dar su aporte a la oralidad como memoria colectiva y como realidad de lo lingüístico. Desde nuestra visión interpretativa, al sostener que la oralidad es literaria, se apunta teóricamente hacia un marco epistémico que prescinde, en cierto modo, de la relevancia que en este punto se le ha dado a lo lingüístico en la oralidad. Mosonyi en este ensayo sugiere una línea teórica sobre la oralidad que nos sirve de guía para nuestra investigación.

Con el ánimo de mantener una secuencia temporal en cuanto a la presentación de las ideas de Mosonyi, necesario es entonces, comentar algunos aspectos que sobre la temática consideraba en su trabajo: *Raíces de la oralidad indígena y criolla* del año 1985. Allí se refería a una oralidad literaria que se “distinguía”, de la “oralidad pura y simple por una carga adicional de trascendencia simbólica” (citado por Mato, 1992, p.54). La alusión a una oralidad signada por lo simbólico es lo que nos anima a considerar esta tesis de Mosonyi, pues más allá de lo expresivo, de lo lingüístico, está el valor imaginario que la gente confiere al discurso de la literatura. La palabra oral sobrelleva un alcance significativo que le permite despojarse de lo semántico y abrazar una dimensión estética y simbólica.

Cinco años después, Mosonyi retoma el asunto y plantea que se entienda a la oralidad como el “conjunto de usos culturalmente relevantes del lenguaje hablado, en tanto que diferente u opuesto al lenguaje escrito, gestual, corporal o representado en imágenes u otras percepciones” (1990, p.6). El hecho de que la cultura sea un punto *relevante*, por encima de lo hablado, lo escritural, la gestualidad y otras percepciones, es lo que nos permite considerar imprescindible para nuestra argumentación, esta valoración teórica. La oralidad tiene así una realidad específica, expresada en un sistema de códigos y mensajes, dotados de una autonomía relativa, que pueden ser objeto de análisis dentro de un determinado contexto sociocultural.

No es que la literatura oral se desprende de todo atributo lingüístico (el habla, específicamente). Claro que comprende lo verbal; pero su alcance real, sobrepasa esa dimensión inherente a la lengua. En tal sentido, no solamente la literatura oral se caracteriza por el aporte de lo lingüístico, sino que su realidad interesa a la Antropología, a los estudios etnográficos, “a la lingüística del discurso y a la semiología” (Ostria González, 2001, p.72), entre otras áreas disciplinares del saber humano. Debe advertirse, sin embargo, que las relaciones entre oralidad y escritura son bastante complejas. Lo que tratamos de fijar teóricamente es que más que consideraciones de actos de habla, la literatura oral es una narrativa imaginada, un corpus de relatos que comparten personas y que develan permanentemente un cuadro representacional de profunda significación simbólica.

También en la obra de Ong (2006) percibimos que lo simbólico guarda una relación sobresaliente con la oralidad. Admite Ong, considerando los argumentos de Jacques Derrida aparecidos en la obra *De la gramatología*, que si no hay *signo lingüístico* anterior a la escritura, tampoco ha de existir después. El pensamiento del hombre está “integrado” primordialmente en el habla, más que en los textos, quienes adquieren “significado” mediante la referencia simbólica. De tal modo que en una obra escrita no se ven “palabras reales, sino símbolos (Ong, 2006, p.79). Esto nos lleva a decir que el acto de creación literaria, ya sea escrita u oral, “apunta a la mayor reapropiación simbólica” (Derrida, 1986, p.183) de lo presencial, de lo imaginario.

Esta teorización, que busca subrayar lo simbólico en la oralidad, tiene algunas relevantes señales que hemos encontrado en nuestro proceso heurístico sobre este tópico. La influencia sustancial de la oralidad, en cuanto a producción, difusión y preservación de conocimiento en las comunidades, está en las “implicaciones psicológicas, sociales, políticas y económicas de considerable magnitud, al punto de incidir en la formación de sistemas culturales” (Pacheco, 1992, p.35). La oralidad no es evidentemente, una modalidad comunicacional, ni una expresión del subdesarrollo tecnológico y mucho menos, un uso restringido de la escritura, sino que su realidad involucra el desarrollo de “procesos noéticos,

concepciones de mundos, sistema de valores, formas de relación con la comunidad, con la naturaleza, con lo sagrado, usos particulares del lenguaje, nociones de tiempo y espacio y, por supuesto ciertos productos culturales” (ibídem). De allí que la oralidad simbólica sea fuerza intangible, trasfondo natural, universo de lo sagrado en el hombre, revelación del misterio como entidad transfigurada y profundamente enigmática y presencia del lenguaje; pero en su condición de metáfora ininteligible e intemporal de la ficción.

En el proceso de ficcionalización según Pacheco, se destacan cuatro aspectos: la *textura oral del discurso narrativo*, predominio de lo *fónico sobre lo visual*, proceso de *elaboración fonética del lenguaje* y por último, el que más nos interesa, la representación de la *mentalidad oral* de una cultura oral. Mentalidad y cultura en que sobresale la “voz humana” en su intención de representar lo real; pero no solamente es la del “hablante” lo que Pacheco desea proyectar, sino esa voz humana que “va mucho más allá de la función convencional de representación del habla”(1992, p.77). Interpretamos que ese *más allá*, pasa por una aproximación a lo simbólico, ya que las literaturas orales están constantemente en un proceso de construcción y reconstrucción simbólico-social.

De tal manera que la oralidad es una expresión relevante en las sociedades y en la cultura de éstas, así como en sus perspectivas y modos de pensamiento. En la *mente oral* no sólo están grabadas expresiones de lo oral, sino que predomina “una manera de pensar, sentir y percibir la realidad” (Pacheco, 1992, p.92). Representa un modo distinto de analizar lo *evocado* por el texto o el discurso. Este proceso de evocación es más asunto de temáticas culturales que de registros oralizados. De allí que el más evidente signo de *presencia de la oralidad* se registre en el nivel *temático* del relato y no en su plano lingüístico.

Vamos a traer ahora, unas reflexiones que Todorov hace en su texto: *Simbolismo e interpretación* (1992). Allí alude a que el lenguaje es soporte del fenómeno simbólico. Considera que hay un simbolismo lingüístico o verbal, pero también otras formas de simbolismo que serían no lingüísticas. El simbolismo lingüístico, según su criterio, es el más fácil de manejar, dado que la palabras escrita es preferible a cualquier otro modo humano de simbolizar. Nos interesa

señalar lo que apunta en cuanto a la *evocación simbólica*. Solicita al lector de su texto que precise la diferencia entre el encadenamiento discursivo (lenguaje) y la *evocación simbólica* (lo imaginario). Lo discursivo es explicitativo, está objetivamente presente, mientras que la evocación se produce en la “conciencia de quien habla y de quien oye” (1992, p.87). Así lo evocado por la conciencia simbólica, como acto de creación: oyente-hablante, no tendría la certeza y precisión de la escritura, pero sí un sentido simbólico. A pesar de esas deficiencias, Todorov destaca en la *evocación simbólica* su multiplicidad. Este carácter múltiple, indeterminado es lo que nos da argumentos para pensar en una oralidad simbólica que es evocada por los hablantes y oyentes de una configuración cultural específica.

Por su parte, Álvarez Muro (2000) afirma que la “oralidad es un sistema simbólico de expresión” (p.20). Esta sistematización implica un orden o al menos una estructura medianamente organizada que regularía la presencia de lo simbólico en cualquier enunciado. Igualmente, Solares (2011, p. 18) explica que las *expresiones simbólicas* pueden clasificarse: a) en “*gestos*, que dan lugar al ritual, a la música y a la danza; b) en *palabras*, que dan lugar a la redundancia lingüística, propia del mito, a la poesía y a la literatura” y una tercera denominada *iconos*, propios de la plástica. En el análisis que aquí desarrollamos, nos interesa proyectar lo referente a literatura, hechura de palabras, como modalidad de expresión simbólica, ya que las leyendas, tienen básicamente en la palabra su mayor soporte, aunque también incorporan en su textualización configuraciones de carácter musical, teatral y tecnológico.

Sin duda, el carácter identitario y el sentido simbólico de la oralidad de un determinado contexto social se ven evidentemente fortalecidos con estos relatos que exhiben parte de esa memoria colectiva trascendental. Si bien la lengua sirve para expresar y conservar la ficción oral, no es lo lingüístico exclusivamente la forma que en esta investigación resaltamos. La oralidad simbólica en la literatura, escrita u oral, es un sistema ficcional que trasciende el “habla” hasta llegar a lo imaginario, al lenguaje simbólico. En esta noción de oralidad se entiende el texto

literario como una trama “simbólico-cultural” (Moraña, 2003, p.150) que fija identificaciones, que regula su marco estético representacional y que se ve despojado medianamente de todo valor de verdad. Moraña sostiene que en estos nuevos tiempos se revaloriza el discurso literario como “una de las formas simbólicas” (Ibídem) del contexto social.

La oralidad simbólica la planteamos como trascendencia imaginaria del discurso ficcional que sobrepasa la oralización. No se trata de escritura oralizada, ni de la oralización de la escritura, sino de aquello que no muere en la memoria de la gente, en el imaginario de los pueblos, en el lenguaje simbólico del hombre. Cassirer (1968, p. 27) aseveraba que el “pensamiento simbólico y la conducta simbólica se hallan entre los rasgos más característicos de la vida humana y que todo el progreso de la cultura se basa en estas condiciones”. El lenguaje como forma simbólica se constituye en una mediación entre el hombre y su realidad. Como forma simbólica junto al mito y a la ciencia, relaciona al hombre con lo real y proyecta un mundo intermediado por lo simbólico. Para Ricoeur (1969, p. 401) “no existe en ninguna parte del mundo lenguaje simbólico sin su correspondiente hermenéutica. Dondequiera se alza un hombre contando un sueño o un delirio, se alza otro hombre para interpretarlo”. La interpretación en Ricoeur, busca descifrar los significados del lenguaje simbólico. Claramente nos dice que la palabra simbolizada, hecha símbolo, solo puede ser interpretada por la vía de la hermenéutica, es decir, que los enunciados interpretativos se correlacionan con la discursividad simbólica.

Mostacero (2004) comprueba que entre la oralidad y la escrituralidad se establece un *continuum*, más no una fragmentariedad. Un código se adentra en el otro. Lo oral pisa los terrenos de la escritura y ésta se afianza en la oralidad. Reafirma que la oralidad está constituida por variados “componentes verbales (emisión sonora, decodificación semántica, combinatoria sintagmática, elementos paraverbales, entre otros), por un repertorio kinésico y proxémico y por un sistema semiótico concomitante” (p.54). Todo esto, conduce a Mostacero a entender la oralidad como un sistema integrado por tres planos: el *lingüístico*, el

paralingüístico y el *semiótico-cultural*. Más que lo verbal y lo kinésico, valorizamos aquí la dimensión cultural que Mostacero confiere a la oralidad. También sería interesante traer a colación el argumento de Pozuelo (2007, p. 69), quien asumiendo el texto literario como aquello que se comunica, plantea que la obra literaria tiene una realidad previa, un “hablar imaginario”, donde priva lo simbólico por encima de los componentes lingüísticos.

Lo que en esta investigación concebimos como oralidad simbólica facilita el intercambio de sentidos y símbolos de las narrativas orales o escritas entre las sociedades. La oralidad simbólica es parte de la realidad social, que según Ricoeur (2010, p. 193) es “fundamentalmente simbólica”. Igualmente compartimos lo que Lada Ferreras (2003) expresa en cuanto a lo oral, ya que lo asume como “memoria colectiva, trabajo reconstruido siempre sobre el lenguaje y lo imaginario, recreación simbólica de lo cotidiano” (p. 78). De tal manera que la oralidad simbólica parte de una concepción trídica: lenguaje, imaginario y símbolos; pero haciendo énfasis en los dos últimas propiedades presentes en las obras literarias. Recordemos que la historia del hombre, según Ortiz-Osés (1999) no es más que la “búsqueda de un sentido de junción o relación simbólica, el cual es lenguaje y más que lenguaje” (p.11). Así las leyendas, y en consecuencia la oralidad simbólica, constituyen un discurso relacional de lo imaginario fantástico en la llaneridad venezolana.

CAPÍTULO II

2. LOS LLANOS Y LA LLANERIDAD

2.2.1.- LOS LLANOS

El Llano comprende una porción de tierra cuantificable del territorio venezolano. Algunos estudiosos del tema geográfico sostienen (Sigen y Variachi, 1982, citados por Rodríguez, 2012) que su extensión aproximada es de 625.665 km². Reporta Izard (2011) que su superficie alcanza cerca de un 30 % de la totalidad del país. Es la región venezolana (Rodríguez, 2007) de la desmesura, la vastedad y del ámbito proclive a la hiperbolización. Espacio inmenso que impacta en la mirada por ser sabanas abiertas, esto incide en la forma de pensar e imaginar lo llano. Este determinismo geográfico se puede correlacionar con el determinismo cultural (Briceño Guerrero, 2007), porque de alguna manera lo geográfico incide en la forma de vivir y de comprender el mundo cultural. Lo que implica que el llanero mantiene una relación antrópica de dependencia con su espacio de vivencialidades. Manifiesta Pinto Saavedra (2007, p.71) que el llanero es “fruto de la adaptación del hombre al medio natural”.

Sumado al espacio geográfico ocupado, se debe hacer mención a la importancia económica de la región llanera en la historia económica del país. Ha sido diversa la producción agrícola en el Llano, pero el ganado constituye su

símbolo de actividad económica por excelencia. La producción de ganado, actividad que se inicia hacia 1530, según datos de Daniel Mendoza (1946) con unas 18 vacas paridas que trajo don Cristóbal Rodríguez para fundar el primer hato en los llanos venezolanos. A finales del siglo XVI, ya se contaba con catorce mil reses. Esa producción ganadera fue vital en el período de la Independencia, dado que los soldados, durante el largo tiempo de la guerra emancipatoria, se alimentaron con el ganado llanero. A mediados del siglo XVIII, según Brito Figueroa (2000), existían en el país 56.000 cabezas de ganado. Para 1789, había en la región de los llanos, 863 hatos, 7.551 mulas, 144.866 caballos y 649.153 reses (Izard, 2011, p.265).

En 1810 Venezuela contaba con más 1.2000.0000 reses. Lógicamente que los rebaños diezmaron por esta participación de la ganadería en el sustento de los hombres que hacían la guerra. Brito Figueroa (2000, p.70), afirma que la ganadería se transformó en el “elemento fundamental de la producción, favorecida por las condiciones medio geográfico y el desarrollo sociocultural” de los pobladores de esta región económica. Comenta Izard (2011) que los Llanos fueron siempre una zona de refugio, pero gran productora de ganado. Sus actividades se concentraban en comercializar la ganadería cimarrona y aquella que lograban dominar en pequeños o grandes hatos. La importancia del llanero en la cultura venezolana, no debe apreciarse exclusivamente en su riqueza simbólica: el caballo como emblema nomádico y libertad, en su trascendencia política: los lanceros aguerridos e indómitos de la época de la guerra, sino en el auge económico: aporte de la ganadería en el sistema económico del país. Esta importancia de la producción económica de la región llanera se vio disminuida a inicios del siglo XX con la llegada del boom petrolero. No es una casualidad que la literatura del llano haya tenido su apogeo en las primeras cuatro décadas del siglo XX. Ahí están Doña Bárbara, Lanzas Coloradas, Cantaclaro y Florentino y el Diablo como soporte.

Esas imágenes generadas en un horizonte distante son experiencia del vivir para la gente del Llano. La relación naturaleza-hombre, constituye una de las

numerosas realidades de la llanura. El llanero se cree libre como los senderos de sus sabanas. De allí que el Llano, en palabras de Rodríguez (2012, p.37), sea un amplio territorio de “formación antrópica y ecosistémica” que comprende los estados Apure, Barinas, Cojedes, Guárico, Portuguesa y parte de Monagas y Anzoátegui. Decíamos que al condicionamiento geográfico en clave antrópica planteado por Rodríguez, lo correlacionamos a la perspectiva determinista cultural de Briceño Guerrero (2007).

Si bien lo geográfico: clima, relieve, flora, fauna, tiene influencia en la conformación del mundo del hombre, no es tan definitivo como la configuración del estar ahí del hombre por la acción cultural. Podemos ir más lejos y decir que lo simbólico cultural predominante en un grupo social posee, en sentido estricto, un peso mayor a la hora de precisar las variables que inciden en los patrones conductuales del hombre y en las invenciones y proyecciones de sus mundos imaginarios.

El hombre llanero tiene claro una cosa: el Llano está en los mapas, pero la llanura constituye ese sentimiento que se aviva en el cajón del alma y que se hace realidad en su imaginario. En el primero hay demarcaciones geopolíticas pero en la llanura los senderos, lugares y sabanas son infinitos. Implica que en la cartografía nacional se encuentra un espacio denominado: *Llano*, pero que sus mitos, leyendas, cuentos, costumbres, tradiciones, manifestaciones culturales conforman una realidad imaginaria inherente a ese lugar de nuestra tierra. El Llano es calceta, esteros, bancos de sabanas, chaparrales, mogotes, rastros, pantanos, tremedales, cejas de monte, galeras, travesías y soledades con un cielo hundiéndose junto a los ríos en la lejanía. Agua, tierra y cielo son los paisajes en la mirada del llanero. Decir Llano es representarnos la inmensidad y a su vez lo especular en las creaciones de su gente.

Si alguna condición preponderante caracteriza al llanero, es su diversidad étnica. Dado que Venezuela ha transitado por un proceso sincrético que se le puede denominar síntesis de mestizaje. (Sánchez Manzano, 1986). Para Acosta

Saignes (2013) los primeros llaneros fueron indígenas. Cuando los españoles comienzan la penetración en los Llanos venezolanos, primera mitad del siglo XVII, se produce históricamente la fusión de europeos, indios y negros para generar una nueva especie humana. La crítica actual ha llegado a un consenso, cuando se aborda la cultura americana; éste se refiere a que se debe tener en consideración que se está ante tres continentes, tres civilizaciones, tres culturas, tres razas o tres imaginarios simbólicos que se imbricaron para instituir una nueva identidad cultural. Sería una irresponsabilidad tratar de emitir un juicio sobre el aporte cuantitativo de cada una de estas culturas. No se sabe si hay en la actualidad una herramienta tecnológica infalible que sea capaz de cuantificarlo. Hay dos elementos que no deben entrar en discusión en cuanto a su existencia. Lo primero es el reconocimiento de que América es producto de la confluencia de tres grandes vertientes culturales: la indígena, la europea y la afroamericana (Quintero, 2006) y lo segundo es la complejidad del pensamiento y la cosmovisión de las culturas amerindias.

El centro de la cuestión no está en medir o colocar en una balanza a cada cultura y determinar la contribución mayoritaria de una o señalar lo mínimo de las otras dos, sino que la intención debe estar por considerar la totalidad de la cultura americana, lógicamente dada por la participación de las diferentes expresiones: indígena, africana y europea. Ese momento histórico de la conquista y colonización, marcó el carácter diverso de la cultura americana, es decir, que la mezcla de esas vertientes culturales conformaron el referente identitario más definitorio de nuestra realidad cultural: *la diversidad*. Esa perspectiva de fusión e integralidad de *universos identitarios* disímiles es hoy una tendencia en el pensamiento de la humanidad en su propósito de alcanzar “condiciones de convivencia intercultural” (Bokser, 2007, p.81).

De alguna manera ya hemos hecho mención al aporte europeo (*imaginario inicial medieval*) y al aborígen (sincretismo cultural) en cuanto a la conformación del imaginario cultural de América, es momento de dar un vistazo a la importancia de la cultura africana. Los primeros negros ingresaron a América, por la isla La Española o Santo Domingo. Los trajo Nicolás de Ovando en abril de 1502. En

cuanto a la presencia *como esclavos*, se da en 1505 cuando Fernando el Católico, permitió la entrada de 17 negros africanos a La Española. En 1510, según el Catálogo de Pasajeros a las Indias de la Casa de la Contratación de Sevilla (Carpentier, 2007) se registran negros para viajar a tierras americanas. Para 1518, Carlos V, autoriza la entrada de cuatro mil esclavos africanos al continente americano. Se ubican en Santo Domingo, Cuba, Jamaica y Puerto Rico. En 1525 (Troconis de Veracochea, 1969; Brito Figueroa, 2000) llegan a territorio venezolano más de 400 esclavos negros. Con el arribo de los negros a este continente se va a configurar el crisol cultural más importante para la consolidación de la primera modernidad americana (Dussel, 2005).

El aporte africano ha sido desestimado siempre. Se ha visto como lo otro, como la oscuridad, como un símbolo de la sombra (Fernández Merino, 1999). Belrose (1999) sostiene que el *negro* fue una invención del conquistador europeo para mantener su hegemonía. El término ‘negro’, era sinónimo de sombrío, de malo y sucio. Los conquistadores nombraban así, entre otras denominaciones denigrantes a los africanos (Pérez-Wilke, 2013) para mancillarlos. Estas vejaciones no mermaron el espíritu de rebeldía y la creación en los africanos. En la actualidad, es imposible concebir la totalidad de nuestra realidad cultural e imaginaria sin el peso de la negritud en la conformación de una identidad propia. Como un eco de esa idea que manejan algunos historiadores (ver a Ramos Guédez, 2008) sobre la existencia de una *América negra*, encontramos que Mosonyi (2012) esboza la presencia, en grandes zonas en nuestro continente de una cultura afroamericana. Al revisar la realidad venezolana, considera que en algunas regiones del país (Barlovento), hay el predominio de ciertos caracteres socioculturales de una afroamericanidad incuestionable.

Lo africano, afirma tajantemente, ha “contribuido a matizar y reforzar las características residuales no europeas de los indígenas sujetos al proceso de deculturación colonial” (Mosonyi, 2012, p.233). Aunque piensa que existe una alta posibilidad de extinción de estas formas culturales, debido a la creencia popular de que los negros procedentes de tierras africanas y asentados en estos

pueblos afroamericanos, no se distinguen del campesino mestizo, además de que supuestamente no se conserva nada propio, que todo es mestizaje. Esto lleva a Mosonyi (2012, p.77) a creer que está ocurriendo una “deculturación, un desgaste cultural” en determinadas zonas venezolanas (Miranda, Falcón, Carabobo) de indiscutible presencia afroamericana.

Sin embargo, asevera que en nuestro país se puede distinguir una cultura afrovenezolana. Se da como una mezcla de las diversas expresiones africanas junto a las imposiciones hechas por el pensamiento europeo. El baile de San Juan constituye una de estas tradiciones impuestas. A las fiestas de San Juan, se suman también la Parranda de San Pedro¹, Parranda de Negros o Baile de los Panatos en Altagracia de Orituco, estado Guárico y los Diablos Danzantes o de *Corpus Christi*². La realidad de las culturas negras conserva especificidades propias y además “formas y contenidos culturales de enorme interés” (Mosonyi, 2012, p.384) social que se insertan en el contexto país, pero distinguiéndose por su afrovenezolanidad bien determinada.

Otra voz relevante en los estudios de la cultura africana en Venezuela, la tiene García (2007). Diferentes enfoques hay en su obra. Nos interesa detallar lo que él define como la *afroespiritualidad*. La entiende como componente religioso. Encuentro del hombre consigo mismo. Resistencia espiritual. Esta fuerza afroespiritual ha hecho que la mayoría de las expresiones de origen africano se

¹ En 2013, fue declarada por la Unesco, *Patrimonio Inmaterial de la humanidad*.

² Desde el año 2012, los Diablos Danzantes son *Patrimonio Inmaterial de la humanidad*.

Caribe, luego de tanta opresión. Es un proceso de resistencia que ha sido constante en el tiempo. Pero esta resistencia no es oposición a otras culturas. Representa la “vialidad de intercambiar dignamente con otras culturas en una relación horizontal, de respeto y complementariedad, de moldeamiento mutuo, provocando por esta vía nuevos resultados, a través de una transformación continua” (García,

2007, p.52). En tal sentido, la cultura nacional venezolana jamás podría entenderse sin considerar en su acervo total, el aporte del imaginario simbólico de la africanidad. Y una de las fuentes que se debe abordar es la que depara la tradición oral del canto y de las leyendas. Allí están definidos, sobre todo en la cultura llanera tradicional (González y Chirinos, 2008, p.52), los elementos que identifican la herencia de la negritud.

También es interesante el enfoque que en relación a esta temática desarrolla Pérez-Wilke (2013), puesto que en la dimensión semántica y epistemológica de las manifestaciones afroamericanas encuentra un complejo *imaginario afroamericano* que se expresa en la “poesía oral, la música, el simbolismo religioso, las prácticas sociales y comunitarias, las prácticas escénicas cotidianas y extra cotidianas; incluso, el simbolismo social que se ha venido generando en los nuevos contextos urbanos donde estas comunidades hacen vida” (2013, p.88).

Para reforzar esta idea, se hará mención a aquel episodio histórico que Simón Bolívar, en su visionaria *Carta de Jamaica* del 6 de septiembre de 1815, deja para la posteridad, al catalogar a los pobladores americanos como *pequeño género humano*. Estaban ahí, en un mundo aparte, sin ser indios ni europeos. Extrañamente en esta carta, Bolívar no menciona a los negros. Esta actitud de invisibilizar al negro, se mantiene aún. Como ejemplo, invitamos a leer el trabajo de Angeleri (2013): *Engendrando la nación: Violencia epistemológica y racialización en la Carta de Jamaica*. Allí se comenta que a pesar de que en el Censo Nacional de 2011, el 0,7% de las venezolanas y venezolanos se reconocieron como afrodescendientes; el 49,9 dijo que se reconocía como morena o moreno y el 2,8% como negra o negro, se sigue la tendencia de la “negación de la población de origen africano” (Angeleri, 2013, p.360). En los documentos oficiales se puede negar la contribución de la África negra a la cultura venezolana, no así en el imaginario nacional. El aporte africano a la identidad del llanero es innegable, a tal punto de que Acosta Saignes (2013, p.53) llega a confirmar que en los Llanos pelearon, particularmente entre los años de 1813 y

1814, “*llaneros negros*”. Estos llaneros, no sólo estuvieron en el inicio de la emancipación venezolana, sino que su heroicidad se encuentra grabada en la batalla final de la independencia del país.

La historia venezolana registra rebeliones de negros de gran importancia de reivindicaciones libertarias. Destacan la del *negro Miguel* en 1552, la de *Andresote* en 1732 y la de *José Leonardo Chirino* en 1795. En el imaginario del venezolano ha quedado labrada la imagen de Pedro Camejo, apureño, llamado *Negro Primero* por su arrojo en los combates. Se dice que en plena *Batalla de Carabobo* (24 de julio de 1821), se le acercó al General José Antonio Páez, y éste le increpó que regresara al frente de batalla. Entonces *Negro Primero*, al parecer pronunció estas palabras: *vengo a decirle adiós, porque me estoy muriendo*. Este hecho demuestra la presencia y valentía de los negros en la lucha independentista de Venezuela y la nobleza y gratitud por una tierra grande que les servía de patria.

Los llaneros han tenido una heroica participación en la identidad nacional. José Antonio Páez, el Centauro de los Llanos, portugueseño, conocido como el León de Payara, héroe de la batallas: *Las Queseras del Medio* (estado Apure, 1819) es uno de los más representativos. Fue el primer presidente de Venezuela, tras resultar electo por el Congreso reunido en la ciudad de Valencia-Carabobo en 1831. Con la imagen de Páez -la idea es de Rago (1999)-, se da una relación: *hombre y medio, llanero y Llano*. Esta visión estereotípica marca el ideario popular venezolano sobre la gente llanera. Naturalmente que existen otras figuras que han dado realce al nombre de la llanura en cuanto al aporte a la identidad de Venezuela, pero ampliar esta muestra no es nuestra tarea específica. La intención es acentuar la presencia indomable e imborrable de los llaneros en todo el andamiaje de la nacionalidad venezolana.

2.2.2.- LA LLANERIDAD

2.2.2.1- IDENTIDAD Y CULTURA LLANERA TRADICIONAL

Cultura e identidad son dos categorías epistémicas que muchas disciplinas del saber (Antropología, Comunicación Social, Sociología) estudian con rigurosidad científica y fecunda producción teórica. Muchas veces se fusionan estos términos creando un juego sintáctico que pudiese generar confusión. Otras veces establecen claramente sus espacios de acción teórica. Lo cierto es que son diferentes pero se complementan. Resulta casi un despropósito separar la identidad de la cultura o la cultura de lo identitario. Son tan compatibles que los rasgos simbólicos de una cultura construyen identidades. Es común que lo identitario se inscriba dentro de la cultura como categoría epistémica; surge entonces la identidad cultural. La temática de la identidad se sustenta en la fortaleza de la pertenencia a un lugar, a un contexto social, a una epocalidad. Un sentido de propiedad caracteriza lo identitario, pues nos identificamos con lo que creemos que nos pertenece. Según Lanz (2005, p.106), la identidad es un rasgo que “distingue como entidad” a una cultura. Comparte de ésta, las creencias simbólicas arraigadas en la memoria colectiva. La identidad evoca y patentiza el sentido de la pertenencia a una realidad social. Vamos a exponer algunos criterios teóricos que las delimitan, pero a su vez son la base para verlas como entidades que se necesitan mutuamente.

La cultura como dimensión epistémica y simbólica genera identidades y expresiones estéticas que producen conocimientos, coliga símbolos y establece marcos epistémicos evidentemente dialógicos. Es importante acotar que Fernández Colón (2011) subraya que actualmente lo identitario pasa por un profundo y sostenido proceso de pluralización, ya no es una, sino diversas identidades actuando en una sensibilidad dialógica que ha de propiciar una convivencia entre biodiversidad y etnodiversidad, es decir, entre naturaleza y especie humana. Igualmente Navia (2008) prefiere hablar de identidades. Si bien el planteamiento de Fernández Colón tiene una clara matriz epistémica, la reflexión de Navia sobre la pluralización de lo identitario, tiene un decorado geocultural. Lo hace sobre el marco de nuestro continente americano, señalando que esta se puede catalogar como una civilización amerindia. Este espacio

civilizacional está integrado por una comunidad de naciones cuya realidad ontológica, por estar en el devenir, no responde a una identidad única, sino que ésta es diversa y múltiple. La mejor manera de asimilar este contexto, es comprender que “Somos un diálogo en un círculo hermenéutico donde múltiples culturas nos hablan y hablan a través de nosotros” (Navia, 2008, p. 30). Estas voces se imbrican, dentro de sus inflexiones discordantes y homogéneas, generando una frecuencia tonal inteligible para todos.

Esa forma de ver la identidad como una realidad múltiple que se reconoce en los planteamientos ya explicados de Fernández Colón y que también se encuentra en Navia (2008), representa una avanzada manera de comprender esta realidad. Navia identifica tres identidades. Una lógica, una ontológica y una histórica. Asegura que en ese principio fundamental de la identidad lógica se concibe al hombre idéntico a sí mismo. La ontológica, por su parte, asoma la posibilidad de la “identidad del ser del ente y del ente mismo” (Navia, 2008, p. 26), es decir, cada uno es él mismo, vendría a significar que *lo mismo* es la identidad del sí mismo. Navia toma el camino de la metafísica ontológica de Platón y Hegel para decir que la identidad, no está en la alteridad, en lo diferente, sino en la interioridad. Si se encuentra en el ser mismo, la acción del hombre por la búsqueda de la identidad, es casi exclusivamente mística. Por último, tenemos la interpretación historicista de la identidad. Aquí se le concibe como una mediación, como un proceso, como identidad de lo diverso, como expresión de una totalidad histórica y social.

No solamente la identidad es símbolo de encuentro, sino mirada para el transitar. Prisma que revela, comprende y examina todo lo que interesa y tiene valor para la vida humana. Lo identitario es un eje simbólico que permea las diferentes instancias de cualquier sociedad. Díaz Polanco (2009) establece una serie de aspectos que destacan en la identidad, donde sobresalen las identidades: a.- *Históricas* que se conforman en contextos complejos, junto a otras culturas. Las identidades no se mantienen idénticas a sí mismas, sino que se hacen y deshacen; b.- *Dinámicas*, éstas cambian, se adaptan, hacen ajustes a lo interno; c.-

Heterogéneas, reciben esta distinción, ya que tienden a subdividirse en su interioridad y d.- *Múltiples*, es la característica de grupos identitarios en sociedades complejas. La identidad se comporta intersubjetivamente. Los individuos actúan en una multiplicidad identitaria en el marco de obvias restricciones de un determinado sistema multisocietal.

Hemos mostrado que la identidad no es una individualidad, sino una imagen diversa que va tomando cuerpo, creciendo, robusteciéndose hasta hacerse referencia colectiva, muestra de una totalidad simbólica y epistémica general. Responde esta noción epistémica sobre la identidad, al principio totalizador de la cultura, en cuanto a su naturaleza de representar un espacio heterogéneo. Se entiende que la disposición y congregación de las partes (identidades) buscan la unidad sistémica identitaria total. Una totalidad en la cual los dispositivos de identificación se relacionen armónicamente, aunque transiten por un territorio sumamente heterogéneo.

De alguna manera el sujeto hablante, al identificarse, en esa alteridad que se prefigura en su palabra, está en la búsqueda del sí mismo en el otro. Merleau Ponty (citado por Bravo, 2003) dice que: *todo otro es otro yo mismo*. Al parecer tenemos una titánica tarea: encontrar en los umbrales de la otredad nuestra propia imagen, nuestra misma sombra, como si la alteridad, aquello extraño a nuestra identidad, fuera un gran fractal, donde encontraremos en retorno, una imagen ontológica semejante a la del ser que mira el refractario. Así como en los surcos de un espejo va mostrándose un rostro parecido al nuestro, así la identidad es configuración simbólica, el lugar donde nos encontramos, el lugar que nos identifica como sociedad.

Lo colectivo, como entidad superior, tiene una clara repercusión en el resguardo de lo identitario. De tal manera que el imaginario social es fuerza reguladora de la vida cotidiana. Confirmamos que lo imaginario es una realidad que deviene a partir de imágenes, de categorías mentales y de representaciones construidas con la palabra (metáfora, símbolos, relatos) y las prácticas culturales de la sociedad. Lo imaginario en la identidad es realidad simbólica, pues articula

sentidos propios y figurados de un individuo o comunidad. Apunta a revalorizar los saberes sociales de la simbología imaginaria de una sociedad.

La identidad no es realidad inmutable, por el contrario, su esencia es el cambio, la renovación constante para fortalecerse en sí misma. Esta idea supone que estamos ante una red de significaciones compartidas en un espacio social, en tal sentido, representa una realidad humana que de alguna manera, interrelaciona a la gente, a los pueblos y a las naciones. Uno de esos espacios humanos, creativo por demás, lo constituye el discurso literario. En tal sentido, las narrativas ficcionales, tal como la leyenda, emergen como fuerza estética, genérica y creativa para fortalecer esas expresiones identitarias. Esta condición de la identidad como ente creador hace que lo nuevo se articule a lo ya creado y se consolide así, su esencia como identidad cultural. Las diferencias o las homologías internas del hecho cultural, no representan barreras para que la innovación identitaria sea una variable renovadora propia de la cultura.

El estudio de las culturas revela que lo cultural tiende a ser más permeable que la identidad, más híbrida que las identificaciones (Grimson, 2011). En otras palabras, el sentido de las representaciones de identidad que llegan a producirse en una comunidad cualquiera, además de ser más enigmático, lo caracteriza una aceptable estabilidad en el tiempo. Para buscar un acercamiento conceptual del hecho cultural es necesario ubicarnos en una entidad eminentemente simbólica y representacional (Altez, 2003), donde ésta repose como dimensión semiótica de la vida. Si revisamos con mirada crítica y con un enfoque objetivo, lo que hasta aquí hemos analizado de la identidad, daremos con las claves simbólicas e imaginarias que nos proporcionarán argumentos para hablar de una *identidad cultural simbólica*.

Otra perspectiva identitaria, sin duda alguna complementaria a la epistémica de Fernández Colón y a la geocultural de Navia, la representa la planetarización cultural de Navia Romero (2008). Ésta pasa por “resguardar y reafirmar la visión cultural propia y particular y simultáneamente, apropiarse de una perspectiva multicultural y planetaria” (p.35). En ese sentido la identidad debe

entenderse con sus nuevos matices, como un proceso particular que se desarrolla en un marco humanitario. Se proyecta evidentemente, una tarea harto difícil: tratar de aprehender en un contexto amplio, lo individual y la totalidad. Su planteamiento simultáneamente bosqueja un dilema existencial, ya que el hombre se debate entre una identidad de *pertenencia cultural irrenunciable* o buscar igualmente una relación existencial entre los *mundos culturales* extendidos por el planeta. O se encierra en su círculo, en su *pureza* para así lograr la pervivencia o se abre a la “influencia, asimilación o incorporación de las perspectivas y los valores de otras culturas” (ob.cit., p.46). Bajo esta óptica, todo ser humano tendrá la posibilidad de habitar su propio mundo particular o interactuar con otros espacios culturales ajenos a sus circunstancias cotidianas.

Esta visión sobre la identidad, se apoya en una estructura simbiótico-triádica: lenguaje, hombre y cultura. El *hombre* vive y piensa con el *lenguaje* y es la lengua, por intermedio de su semántica y pragmaticidad, el apoyo para la construcción de una forma peculiar de sentir el mundo, es decir, de conformar una *cultura*. Pues las formas simbólicas de una lengua son las verdaderas herramientas para la conformación de los múltiples universos simbólicos en los que coexistimos como miembros de una sociedad.

La gran inquietud que se plantea Navia Romero es saber si es posible conocer el “estado” de la interacción cultural en nuestro planeta. Se sabe que los mundos culturales nunca han sido cotos profundamente cerrados, se conforman y se especifican por una *pluralidad* y los caracteriza un mínimo de convivencialidad. Son muchas las experiencias comunes de estos mundos que se conservan por la integración y relación de sus identidades. Navia Romero, no duda en aseverar que el *factum* de la planeterización de las formas culturales es incontenible; la fusión de los universos simbólicos, el roce de los horizontes culturales, en completo sentido gadameriano, es una realidad.

Se debería tener un cierto recelo con esta posición de Navia Romero, ya que esa fusionalidad no se produce sin generar ningún tipo de conflictos. Decimos

esto, ya que en esta idea subyacen aspectos como la *aculturación*, entendida como el proceso de tránsito de una cultura a otra (Szurmuk y Mckee 2009), pero considerando todas las repercusiones en el ámbito social. Quizás deberíamos precisar la *aculturación* con un enunciado aparentemente contradictorio: el patrimonio cultural colectivo e individual se refuerza al entrar en contacto con otras realidades culturales. En este proceso, lógicamente, se producen fenómenos como: *adquisición* de saberes, *asimilación* de nuevas costumbres, *transformación* de principios identitarios; pero también *debilitamiento* o *pérdida* de arraigadas tradiciones.

También observamos que en esta planeterización defendida por Navia Romero, pareciese obviarse dos grandes ideas del proceso de interacción cultural en nuestro continente. La primera de ellas es la *transculturación*, categoría epistémica que en la década del 40 presentara Fernando Ortiz, quien la empleó en su texto: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. En el proceso de transculturación nos encontramos con *pérdidas*, redescubrimientos e incorporaciones de rasgos culturales. En la actualidad la transculturación tiene aún una importancia elemental, ya que las configuraciones culturales interactúan en una dinámica dialógica constante. Hoy las sociedades, los grupos culturales intercambian saberes y valores propios y se sienten copartícipes de un proceso de confluencia y coparticipación de universos culturales heterogéneos.

La otra noción significativa es la que plantea Lienhard (1996) en: *De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras*, denominada diglosia cultural. Parte este autor de la analogía de las prácticas verbales y las culturales. El paradigma diglósico es propio de la sociolingüística y se le entiende como la coexistencia de dos o más variedades de lenguas en condiciones asimétricas. El sentido de lo heterogéneo en el marco de estas variantes lingüísticas, es lo que considera Lienhard (1996, p.76) para proponer la categoría: diglosia cultural. La define como un paradigma para investigar la cultura y que sus resultados facilitarían la evaluación de las “prácticas culturales” que individuos y grupos sociales realizan en un contexto antagónico de forma concreta.

Esta conflictividad se identifica entre la cultura de élite y cultura popular; entre la *norma oficial* y las prácticas subalternas; entre el poder hegemónico y el atrevimiento de los marginados; entre la centralidad y lo periférico. Las prácticas culturales o comunicativas que alude Lienhard tienen un trasfondo político, social, económico y lógicamente cultural. Además hay cuatro factores fundamentales para que se pueda establecer la diglosia. La primera es que debe existir una condición de conflictividad o coloniaje. La segunda apunta a que los individuos o grupos requieren poseer *competencia cultural*. La tercera tiene que ver con las condiciones comunicativas y la cuarta corresponde a los propósitos que mueve a los actores de las prácticas culturales. Estas cuatro condicionantes serían la base para construir lo que Lienhard llama: sistemas culturales diglósicos. Consideramos que la transculturización y la diglosia cultural deben tener un espacio en esa visión de la planeterización, ya que las sociedades se construyen culturalmente con la pragmática de la acción cultural y el intercambio de valores culturales.

Retomando lo de cultura e identidad, ya planteamos que es una tendencia permanente hablar de crisis en cada una de éstas. En consecuencia, no podíamos hacer una excepción, en cuanto a decir que la identidad de los pueblos, de las sociedades y de los individuos, siempre atraviesa por crisis de reconocimiento y representación. Nuestra primera sentencia es que los procesos identitarios siempre están en agitación permanente. Unas veces reforzando las bases que los sobrellevan y otras creando nuevos mecanismos y tendencias para abrir espacios cuando la identidad se constituye en un universo cerrado a los cambios propios de cada tiempo. Ahora bien, la presencia de un aparente “estado” de crisis continua, no es una circunstancia que ha paralizado a las sociedades. Muchas veces se convierte en un argumento-fuerza para intentar la reconstrucción de las realidades humanas, por encima de toda adversidad. La identidad será siempre una categoría epistémica objeto de análisis permanente. En su condición epistémica responde a un discurso, a una narratividad, a una construcción narratorial. Al llevar este marco teórico de lo identitario a las narraciones o relatos de la leyenda fantástica, unidad de estudio de esta investigación, encontramos que la leyenda es

una narrativa de identidad simbólica del imaginario de la cultura llanera tradicional.

Esto nos obliga a ofrecer una explicación, según nuestra apreciación teórica, al respecto. Primero reconocemos que influenciados por Paul Ricoeur (1999, 2004a, 2009), hemos catalogado a la leyenda fantástica como una narrativa que refuerza la conciencia de la identidad en la cultura llanera. ¿Cómo llegamos a esta determinación teórica? Uniendo el significado de identidad (sentido ontológico) y narrativa (relato y símbolos). Además, haciendo cambios en la estructura sintáctica, mas no en la semantividad, de lo que Ricoeur (1999) llama en *Historia y Narratividad: identidad narrativa*. Esta identidad es la que el “sujeto humano alcanza por la **mediación** de la función narrativa” (1999, p.341). El ser del yo –sujeto humano- deduce su identidad a partir de lo simbólico consagrado en una narración determinada.

Ricoeur considera que la identidad tiene dos sentidos. El primero (*ídem*) aprecia lo idéntico como lo extremadamente parecido. El segundo sentido (*ipse*) tiene a lo idéntico como lo *propio*. Queda explícita la dialéctica: semejanza/ipseidad. Con el manejo del segundo criterio de lo idéntico en Ricoeur: la *ipseidad*, se formula la narrativa de identidad simbólica, como el imaginario simbólico que los llaneros comparten de las leyendas fantásticas. Se procedió de la siguiente manera: se invirtió, aplicando una especie de metátesis lexical, el orden de los términos. Se agregó un componente sintáctico-gramatical (la preposición *de*). De la identidad narrativa de Ricoeur se originó una narrativa de identidad simbólica. Estas narraciones fantásticas son propias del llanero, pertenecen a su mundo y discurso ficcional o al menos siente que su identidad se encuentra prefigurada en ellas.

En la identidad narrativa se acentúa la noción ontológica, ya que el ser humano puede alcanzarla por intermedio del discurso literario. A través de la identidad narrativa (Flórez, 2011), el personaje de ficción opera a la vez como figura histórica, como sujeto hablante y como sujeto ético. Por otra parte, en la narrativa de identidad simbólica, lo predominante es el sentido humano de lo

narrado en la leyenda (fantástica), concebida como relato simbólico imaginario que refuerza la identidad de la cultura llanera tradicional.

Debemos insistir en que se llega a este enunciado conclusivo, luego de analizar lo planteado sobre el tema por Ricoeur (2009) en *Tiempo y Narración* (III). Hay una premisa que Ricoeur postula en este texto: la pregunta por el *ser del yo*, se responde al narrar una historia. Aquí se trata de coligar la existencia del hombre y la literatura, pues en las narraciones ficcionales está una muestra de su identidad. Ricoeur (2009, p.997) razona que “sin la ayuda de la narración, el problema de la identidad personal está condenado a una antinomia sin solución”. O se tiene un *sujeto idéntico a sí mismo* o se contrapone a este sujeto idéntico, una ilusión sustancialista. En la ficción, está revelada la identidad del hombre. La función narrativa del texto literario cumple un rol de mediación entre éste y el sujeto humano. La leyenda fantástica, como narrativa de identidad, le da la oportunidad al hombre de la llanura de observarse ontológicamente, de encontrarse como ser humano en la acción de personajes como Florentino.

Todo lo expuesto sobre la cultura y la identidad nos da razones para enunciar que hay un rasgo fundamental, de coligación de ambas categorías epistémicas. Ese lazo es lo simbólico. Estamos refiriéndonos a una identidad que refleja la vida humana llena de símbolos identitarios en su estado relacional. Dialogicidad simbolizante. Las identidades simbólicas (Jameson, 1989) constituyen una mediación que permite relacionar niveles o instancias semejantes. Cada nivel identitario se repliega en el siguiente, aunque ve disminuida su autonomía constitutiva. Funciona como expresión de una estructura de igualdades. Las identidades simbólicas buscan revelar lo que no es *evidente*.

La identidad simbólica tiene su asidero en la “tradicción cultural convivida por el hombre a lo largo del tiempo en su espacio existencial” (Ortiz-Osés y Lanceros, 2001, p.340). Tiempo, espacio y tradiciones del imaginario simbólico son los pilares de este tipo de identidad. En tal sentido, la verdadera identidad del hombre en sociedad, descansa en su patrimonio simbólico individual y colectivo.

El más importante rasgo de la identidad simbólica, según Beuchot (2011) es que, garantiza la dialogicidad de las tradiciones y la permanencia de mitos, leyendas y otros géneros literarios. Además protege la memoria y desinhibe la imaginación. En nuestro caso-estudio, diremos que la identidad simbólica de la cultura llanera se expresa en el imaginario de la leyenda fantástica. Los valores de la identidad cultural de la llanura nacional, se sustentan en sus símbolos, en sus narrativas del Mal (cuentos, leyendas, novelas), en su canto, en la versación, en sus registros epistémicos. La identidad cultural del hombre de la llanura se encuentra en lo que en este trabajo llamamos llaneridad que viene a ser un “sentimiento común a todos” (Méndez Echenique, 2010, p.43), una realidad existencial para los llaneros.

2.2.2.2- LA LLANERIDAD COMO IDENTIDAD SIMBÓLICA

El llanero, como expresión social de la identidad venezolana, tiene una forma distintiva de pensar, sentir y manifestar su particular cosmovisión, es decir, sobre la llanura como una totalidad telúrica de abiertos horizontes. Además de su relación con un Dios protector y con santos salvadores del maligno, una libertad que defiende como valor idiosincrático de su vida. El llanero valora la fantasía de su alma y la expresa a través de la copla y el canto (Méndez Echenique, 2010). Es común oír en los estudios sobre cultura y sobre diversas regiones del país, la fragmentación geopolítica del hecho cultural venezolano. Por ejemplo, Mosonyi (2012) identifica siete culturas regionales: la zuliana, la centroccidental, la andina, la llanera, la central, la oriental y la margariteña. La llanura es más que un pedazo de tierra en la geografía venezolana. Espacio, hombre y cultura se hacen una forma de pensar y de sentir; se hacen llaneridad. Con llaneridad significamos cultura simbólica y sentir humano. Mujica Amador (1990) manifiesta que ésta comprende cuatro grandes entidades: naturaleza, mundo, sociedad y hombre. Allí notamos lo telúrico (naturaleza), la pertinencia de su realidad en el mundo, lo axiológico (la sociedad), lo social y el sentido ontológico (hombre) de la llaneridad.

Según Valdez (1990, p.40), la llaneridad se distingue por las “Creencias míticas que parecieran increíbles de permanecer en un espacio y un tiempo actual que no les da cabida, ni sentido de permanencia”. No se trata del Llano de hoy, es de otro, cuyas resonancias andan en la memoria y añoranzas de la gente. Como bien lo precisa Febres (1995), con la nostalgia sincera en la palabra orillada a la negrura del mundo, se evoca una llaneridad que es “Llano Viejo, mítico, irreal tal vez, pero que se siente aún vivo en su música y su poesía”. Rago (1999) encuentra que los símbolos (caballo, sombrero, mujer, casa, sabana abierta y ríos) de la llaneridad están entrañablemente asociados a la nacionalidad. Se le encuentra palpable en las tradiciones, en las manifestaciones simbólicas, en la memoria de la región llanera. Cuando el llanero hace sus viajes espirituales por esa tierra llena de horizontes y espejismos, lo invade un sentimiento, un allá *telúrico* que Colmenares del Valle (2004) designa como llaneridad. Sostiene que este sentimiento difuso, ambiguo, lo multiplica un penetrante sentido mítico que subsiste como daimon épico y también como *illo tempore* de lo eterno que anuda el presente con el pasado y el futuro. Se resume ese encanto en el recuerdo por lo vivido, en el dolor por lo perdido. La llaneridad envuelve al Llano de ayer que anda disimulado en los sueños, en una idealidad que aparece ya en *Florentino y el Diablo* de Arvelo Torrealba (Acevedo, 2005, p.141):

Florentino taciturno
coge el banco de través.
Puntero en la soledad
que enlutan llamas de ayer
parece que va soñando
con la sabana en la sien.

La llaneridad debe asumirse como esa gran *nostalgia* del hombre del Llano. Bajo este encantamiento se admite que su firme creencia en los espantos de la sabana, en las costumbres y creencias que estuvieron arraigadas en la mentalidad del llanero, ya no les acompañan fielmente; pero siguen allí en su imaginario caracterizando su cotidianidad. Andan en ese otro mundo de la llanura idealizada que jamás desaparecerá: las vivencias ficcionalizadas del pasado llanero que no sólo están en los textos, en el canto, sino en la oralidad de su

literatura, en su identidad simbólica. Para Méndez Echenique en la actualidad existe otro Llano muy diferente al que conocieron Antonio José Torrealba, Arvelo Torrealba, Sánchez Olivo y Adolfo Rodríguez, entre otros. Un Llano al que se le debe construir:

un rostro humano que nos hable de nosotros mismos, de nuestra historia, de amor a las tradiciones propias, de las creencias y costumbres de nuestros ancestros. Por lo que debemos recrear nuestras leyendas, un nuevo reto de Florentino con el Diablo, una nueva búsqueda de Mayalito a su amigo carrao, un nuevo silbón que siga recorriendo las sabanas espantando a los desprevenidos viajeros, una sayona que continúe asustando a los trasnochadores” (Méndez Echenique, 2010, p.48).

Ese llano ido o al menos palpitante en la memoria reclama una nueva reconfiguración, necesita una reivindicación plena por el colectivo nacional, ya que es parte esencial de la llaneridad. Sus valores (idealismo, nostalgia, vivencias imaginadas, sueños proyectados) conforman una identidad simbólica y literaria que le da prestancia a la cultura llanera.

2.2.2.3- LA LLANERIDAD COMO NOSTALGIA

La llaneridad es presencia-ausencia entre los llaneros. Se puede explicar esta idea dual por esa relación binaria entre el aquí y la anterioridad, es decir, por la vía de la dialéctica: *presencia-ausencia*. Unas palabras de Jameson (1989), al analizar la novela *Lord Jim* de Joseph Conrad, nos ayudarían a dilucidar esta concepción de la llaneridad. Comenta Jameson que en esta obra, destaca un epicentro narrativo y que a éste se le van agregando otros detalles de cuantía menor. Estos episodios secundarios son contados como tópicos aparentemente inconexos o agujeros en el centro del relato. Luego son evocados, es decir, se reactualizan. Se tipifican “como un dato de los *sentidos ausente*” (Jameson, 1989, p.219). Queda la duda si por fin estos episodios han sucedidos realmente. Esto es lo que lleva a Jameson a suponer que este tipo de acontecimientos están presentes y ausentes a la vez. Su presencia se da “únicamente en su ausencia inicial, ausente cuando se supone que está más intensamente presente” (ibídem).

La llaneridad está intensamente presente en el imaginario del llanero. Aquella realidad del Llano colonial, independentista y de las primeras tres décadas del siglo XX ha ido lentamente desapareciendo. Y como afirma Baudrillard (1978, p.14), “Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido”.

Con algunas palabras de Levinas (2002), reforzaremos esta noción de la llaneridad como un horizonte idealizado, como lo ausente. La llaneridad forma parte, como *contenido*, de la identidad del llanero. Como ser, el llanero piensa, anhela, desea y se ilusiona con un allá lejos, no en términos físicos, sino como una alteridad idealizada. *Deseo* que extiende sus lazos hacia una alteridad que se reabsorbe en la identidad del hombre, como ser pensante y hablante. Este deseo coincide con una profunda conciencia cultural sobre una esencia perdida. Según Levinas (2002, p.58), estamos ante un deseo metafísico que “Sería esencialmente nostalgia, añoranza”. Esto nos permite atribuirle a la llaneridad una invisibilidad que la relaciona con el mundo real, con el ser ahí del llanero, con lo *no dado*, pero imaginado como identidad. La llaneridad como deseo, no se encuentra en lo alto (*topos urano*); su espacio es el orden de la invisibilidad, o sea, lo contrapuesto a lo real. Levinas (2002, p.257) lo expresa así: “La verdad de lo invisible, se produce ontológicamente por la subjetividad que la dice”. Lo invisible se afirma, entonces como misterio del ser. El hombre llanero lo dice en su canto, en sus cuentos, en sus relatos, en sus leyendas. La llaneridad se hace palabra sobre el desarraigo. El hombre llanero recorre (*desanda*) en un lugar que ya no es su *hábitat* normal. Este existir donde ya no es, hace que su discurso narrativo de identidad busque recuperar una forma de vida y de estar que solo queda ya en la imaginación. Tomando ideas de Ricoeur (2004a) diremos que la llaneridad es una *anterioridad* en la memoria del llanero, es decir, un otro presencial; una ausencia traída siempre por la imaginación y reescrita como nostalgia en el universo de lo ficcional.

El hombre llanero sabe que su antigua llanura no está al alcance de la mirada; pero con mayor fuerza y arraigo anda en su búsqueda. Se podría decir que llaneridad es aquello vivido imaginariamente. Debe tenerse como un referente de

lo imaginario, un mundo posible de la cultura llanera tradicional. Aunque es un referente de la imaginación, se dimensiona mejor su realidad a través de la escritura. Implica que se textualiza su esencia imaginaria. Cualquier modalidad narrativa se puede utilizar para la textualización de la llaneridad. Por eso está allí la leyenda, el cuento, la novela o el corrío para asentar sus recuerdos y vivencias. El texto solo sería una modalidad para intentar fijar su estatuto simbólico e invisible. Así en un texto, la llaneridad, vendría a ser el *lugar otro* que Bravo (1986, p.34) le atribuye al “lugar del relato”, es decir, a ese trasfondo simbólico de cualquier forma discursiva que aparece como alteridad de lo real. En la llaneridad, la palabra es el elemento cohesivo, marca simbólica que vehicula la identidad y agranda los dispositivos culturales de una llanura que es melancolía; pero que aún así alimenta las vivencias y el imaginario del llanero.

También la llaneridad ha de concebirse semióticamente como un código discursivo. Igualmente representa un contenido hermenéutico-filosófico de valor, de identidad y tradición para su gente. Al tenerla como discurso simbólico, se desmarca de la realidad concreta y pasa a una atemporalidad imaginaria. Es un sentir que contempla en sí, no sólo lo simbólico, sino también lo telúrico (Tovar, 2005; 2009) amparado en costumbres y tradiciones de la gente del Llano. Es la aceptación de ser como somos o como se es: llanero errante tras su identidad. Hombres de los bajiales de la llanura. La llaneridad es figura simbólica para la evocación y la añoranza de sentimientos. Palabras y sabanas que andan en los versos de los copleros. Imagen mítica que se transfigura en camino andante para que los demás llaneros tengan una senda precisa y el destino no se les extravíe. La llaneridad, según Medina López (2011), rebasa el nombre mismo de llanura. Su realidad añora, en lenguaje de símbolos, el “sentimiento cultural del mundo llanero” (p.155). Para dar por cerrado esta aproximación epistémica acerca de la llaneridad, deseamos compartir lo que Rodríguez proyecta en su libro: *Los Llaneros. La utopía que cabalga entre Venezuela y Colombia* (2012). Sostiene que son cuatro los puntales que definen la llaneridad: Sobriedad, riesgosisdad, saber-hacer y espíritu festivo. Esas energías garantes de la etnicidad regional hacen que la llaneridad se reproduzca y perviva. Armonizadas, no sólo en la

memoria, sino en la realidad del hombre. Ninguna interponiéndose a las otras. “Todas coadyuvándose, entrelazándose, complementándose” (2012, p.85). Esto hace que la llaneridad sea parte de la condición social, tradicional, espiritual, psíquica, territorial, imaginaria y de las costumbres musicales del hombre del Llano.

CAPÍTULO III

3.- LO SINIESTRO: LA MUERTE, EL MAL Y EL MISTERIO

3.3.1.- LO FANTÁSTICO GENERA LO SINIESTRO

El primer crítico que utilizó el término «fantástico» en literatura fue Jean-Jacques Ampère, en un artículo publicado en *Le Globe* de París, el 7 de febrero de 1828. Allí se analizan algunos cuentos de E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Se insiste en el carácter innovador de la obra literaria de este creador alemán. También se le debe reconocer el empeño a Charles Nodier (Morales, 2000), por su producción literaria siniestra (*Smarra y la noche de los demonios*, 1821) y por su propuesta de revisión histórica sobre el tema fantasmal recogido en su trabajo: *Du Fantastique en Littérature (Lo fantástico en la literatura)*, aparecido en 1830.

Lo fantástico, igual que el misterio, es un signo de la cultura literaria del hombre y de su condición como creador de mundos irreales (recuérdese que en páginas recientes se expuso lo relativo a la *fantástica trascendental*, una teorización de Durand, 2005). Lo fantástico se entiende como revelación inacabada, transgresión de lo real. Algunos teóricos como Todorov (1981) lo califican como el máximo grado de la ficcionalidad en el discurso literario. Planteamos que lo fantástico genera lo siniestro, basados en las ideas de Caillois (1970, p.11), quien al diferenciar lo maravilloso de lo fantástico, sostenía que los “relatos fantásticos se desenvuelven en un clima de horror y terminan casi invariablemente en un acontecimiento *siniestro* (*cursiva y subrayado nuestro*)”. Caillois reconoce que lo fantástico y lo maravilloso trazan caminos discursivos muy distintos. Todorov (1981), por su parte, establece un límite entre lo maravilloso y lo fantástico. En el primero, se plasma la existencia de un mundo donde las leyes, aunque sobrenaturales, son aceptadas normalmente. Por eso los

acontecimientos “no son en absoluto inquietantes” (1981, p.124). Lo que sucede en el relato maravilloso pertenece a ese universo donde lo inverosímil y lo inexplicable es normal o común para el lector o el oyente. En el relato maravilloso los esquemas de la realidad humana no sufren ninguna ruptura, puesto que el discurso maravilloso representa a otro universo. La ficción maravillosa contiene su propia realidad, muy ajena a la del hombre. Diremos que los escenarios de la literatura maravillosa no existen en la realidad humana. Roas (2000) expresa que forman parte de un mundo “totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (la oposición natural/sobrenatural, ordinario/extraordinario) no se plantean, puesto que en él todo es posible” (p.23). Nada de lo que sucede allí, tiene que ver con lo real, con lo cotidiano. Los cuentos de hadas, son el más vivo ejemplo del relato maravilloso.

En cambio, la condición espectral de lo fantástico postula otra lógica, otra realidad que se construye con lo cotidiano al hombre y con las representaciones de su imaginación. Lo fantasmal es un acontecimiento imposible de explicar con las leyes del mundo donde los seres humanos interactúan diariamente. Implica una relación entre lo que existe como realidad y lo que representan nuestros imaginarios. Lo fantástico se entrevé como un componente más de la “pluralidad de lo real” (Josef, 2007, p. 128). Quizás Carrera (1992, p.31) tenga razón, pues ya había dicho que los universos de fantasía que el hombre reedifica con el lenguaje literario, son dimensiones correspondientes a la “realidad imaginada”, a la intuida o revelada por el sueño y la imaginación.

Para Todorov lo fantástico no es solo “la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer” (1981, p. 19) lo que acontece frente a nosotros. El “sentimiento de lo extraño (das Unheimliche)” en Todorov (ob. cit., p. 35) es lo siniestro (Unheimlich) en Freud; principio terrorífico o de aparición de lo fantasmal en Eco (2007) y *sentimiento de lo siniestro* en Trías (2013). Lo extraño se genera cuando aparece ante los sentidos del hombre lo tenebroso. Demarca bien el terreno literario de lo extraño y de lo fantástico. Existe entre ambas nociones, una línea límite. En ese acontecer la ambigüedad tiene un marcado papel para tratar de

comprender el género de lo fantástico. Cuando el hombre se encuentra frente a lo fantasmal, lo temible, cuando la angustia lo hace ver acontecimientos desconocidos, dice Todorov, que éste escoge:

una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (1981, p. 20).

Aquí el hombre tiene que aceptar que el espectro, lo fantasmal, son unas figuras del imaginario literario-cultural o bien que su existencia es real. Lo fantástico tiene lugar en esa incertidumbre. Comprende la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, y actúa racionalmente frente a un acontecimiento asombroso o sobrenatural.

Si la realidad es la conjunción de las apariencias, la literatura no es, en definitiva, solamente ficción. En ella se conjugan la posible realidad y la vilipendiada, en cierta manera, ficcionalidad. Para Espinoza (2011) toda “literatura es fantástica porque está hecha de símbolos” (p.160). Si es así, ésta es producto de la facultad más creadora y simbolizante del hombre (Jung, 1995): lo onírico. Los sueños vienen a ser una expresión específica del inconsciente. Una manera de mostrar que ese lenguaje simbólico se da en las creaciones de leyendas sobre espantos y espectros. Sueño e imaginación fantástica recrean los relatos donde se expresa lo siniestro de las leyendas.

Esa aparición espectral o sobrenatural irrumpe en la cotidianidad, en los lugares de convivencia, en su mundo de vida, en la angustia existencial del hombre, en su lenguaje. Frente a esa alucinación queda, entre otras cosas, la respuesta del asombro. Ese contexto es lo que Todorov concibe como un mundo misterioso, inédito y vacilante, ya que no es propiamente del mundo real, sino del imaginario. El texto o narración fantástica organiza su discursividad sobre la “oposición entre las creencias racionales y supersticiosas” (Yurman, 2005, p. 144). De donde proviene la creencia de que lo fantasmal no es más que esa imagen o

“aparición inmaterial” asomándose espectralmente en el cuerpo del relato ficcional (Franco, 2001, p. 11) y que genera el sentimiento de lo siniestro.

Aclaramos que el relato de ficción es creación imaginaria. Barthes (1977) encuentra que el relato, ya sea en lenguaje oral o escrito, cohabita en el discurso mitológico, en la fábula, en el cuento, en la novela, en el drama, en la conversación y, por supuesto, en la leyenda. Argumenta que el relato, en su condición de texto transhistórico y transcultural, posee una arraigada universalidad, pues “está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades.” (p.66). Según Ricoeur (2008) el relato es una de las codificaciones más complejas del discurso ficcional. La complejidad se agudiza en la medida en que el narrador y los lectores del relato son significados, es decir, cuando el relato refleja, en su ilimitado proceso de fijación, los signos característicos inmanentes a la tradición viva tanto del lector, así como del narrador de lo escrito. De tal manera que el relato es una “cadena de palabras, por la cual se constituye una comunidad de cultura y por la cual esta comunidad se interpreta por la vía narrativa” (Ricoeur, 2008, p. 86). El relato de ficción, en ese juego de parecer real, de alguna manera fija determinados hechos de la realidad, toma elementos de un preciso contexto sociocultural, pero su gran objetivo es reconfigurar la alteridad, mostrar un universo fantástico como lo otro. Relatar pasa por una concepción estética, un dominio del lenguaje y la intención de fijar un hecho imaginario o fantástico.

3.3.2.- APUNTES BREVES SOBRE LA TEMÁTICA DE LO FANTÁSTICO

Estamos seguros que no cae en la categoría de axiomas triviales decir: pareciese que nada surge de la nada. No es redundante, sin duda alguna, esta noción cartesiana. Por alguna partícula las cosas del mundo se relacionan. En la literatura y especialmente en la cultura, el ostracismo, la fragmentariedad, no parecen ser la regla. Puerta alude a que la cultura, como espacio de heterogeneidad, conecta a lo interno e interconecta al mundo, visto éste como

“un mosaico o un inmenso mercado de recursos culturales” (2012, p.73). Esta interconectividad endógena y exógena, demuestra que la cultura es una entidad humana relacional por su condición simbólica.

Por otra parte, Gnisci (2002) sostiene que, basado en un trabajo de Massimo Fusillo¹, dentro de ese abigarrado mosaico hay *constantess transculturales*. Éstas se definen como “temas que tienen resonancia en culturas y contextos diferentes” (p.153). Deja claro también que lo transcultural temático no significa universalidad, ya que estas constantes son propias de determinadas culturas. El alcance de la tematología, concebida como la parte de la investigación literaria que se “ocupa del estudio comparado de los temas” (Gnisci, 2002, 129), pasa por los llamados *universales temáticos* (la muerte y todos sus rituales, por ejemplo) o *longues durées*, las temáticas e *imageries* epocales, hasta las controvertidas temáticas personales o individuales. Sostiene

¹ *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, editado en 1998, por La Nuova Italia, 1998.

criminal, el *dandy*), los motivos reiterativos de la literatura folclórica (presencia de algo mágico: un anillo), los topoi o lugares idealizados, las escenas comunes de lo imaginario (bajada a los infiernos o anástasis), entre otros tópicos. Los temas de la literatura como totalidad, se pueden ver como concreciones propias en las modalidades narrativas. Es profunda su esencia antropológica. Un tema se ubica lógicamente un espacio concreto: el texto que lo contiene, pero a su vez tiene una propiedad transtextual que lo relaciona a las “dinámicas histórico-culturales e histórico literarias” (Gnisci, 2002, p.161). Siendo los temas literarios parte de una polisemia, de un multiforme dinamismo cultural, se pone en evidencia que la transculturalidad es una variable que debe considerarse al momento de hacer estudios sobre un tema específico en el contexto cultural. La literatura tiene temáticas establecidas. Una de estas, sin duda, comprende lo fantasmal.

La literatura fantástica, nuestro corpus de leyenda amerita este acercamiento, la sustentan puntuales temáticas o aspectos que se desarrollan invariablemente; pero con aristas muy distintas. Obviamente, no vamos a considerar aquí las múltiples clasificaciones sobre este tema. Nos centraremos a decir que muchos críticos refieren que hay una literatura realista y que su contraria es la fantástica. Nos interesa destacar las características de la última. Lo fantástico es tan antiguo como la escritura misma. Su origen se remonta a las primeras muestras ficcionales de las literaturas del mundo. Las creaciones fantásticas son una variedad de ese todo literario de la humanidad. Su grado de autonomía es tal, que se habla de que goza de un universo estético bien específico.

Los críticos (Castex, Vax, Caillois, Todorov, Bravo, Rosenblat, Sandoval entre otros) señalan que su origen real y cronológico, ya como expresión literaria con rasgos propios, se puede ubicar en el siglo XVIII. Hay unanimidad entre éstos, en cuanto a que *El castillo de Otranto* (1765 o 1766) de Horace Walpole es la novela forjadora de ese misterioso enclave literario. El tono fantástico en la obra mencionada, se logra con la presencia de un espectro infernal que aparece para causar terror. Se le describe como una figura gigantesca, con unas piernas muy largas. Este cuadro espectral nos lleva, por la vía de la hipotiposis y de la intertextualidad, a pensar directamente en *El Silbón* de la llanura venezolana. Se suman a esta etapa de florecimiento, Ann Radcliffe con *El Misterio de Udolfo* (1794) y Charles Maturin con *Melmoth, el errabundo* (1820).

La literatura fantástica forma parte de una amplia producción ficcional que comprende la novela negra, la literatura del horror y la renombrada novela gótica. Hacia mediados del siglo XX, Castex² publica: *Le conte fantastique en France (1951)* y allí exponía que la literatura fantástica se caracterizaba por “*une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle*” (p.8). En esta apreciación teórica, destacamos tres elementos: la realidad como una atmósfera solaz que es perturbada, el misterio como presencia de lo espectral y la abrupta

aparición-intrusión de lo siniestro. Para Caillois (1970), la narrativa de lo fantasmal se identifica por una irrupción insólita en lo real. Ese quiebre de fundamentos en el universo de la realidad, supone una proyección creativa que va más allá de lo que es posible en ese contexto; hace suceder en éste, lo que jamás sucedería en la realidad. Se conjugan lo extraño y lo contextual para crear una tercera entidad: lo fantástico (lo siniestro).

En Vax (1965, 1980) las creaciones fantásticas rondan lo inexplicable, lo imposible de la realidad. Su análisis de lo fantástico parte desde una visión antinómica: lo natural y lo sobrenatural. Lo narrado será fantasmal si se encuentra en el segundo universo, lo contemplado en lo natural tendrá otra denominación. Esta antinomia natural/sobrenatural, huidiza, artificial, es clave para identificar en la literatura su condición de fantástica. Detrás de esta dicotomía literaria, está la vieja contraposición entre ciencias naturales y ciencias humanas. Son muchos los eventos sobrenaturales, uno de estos, es la aparición misteriosa del Diablo, pues en definitiva su contrario, lo natural, es lo *explicable*. Cuando el texto o hecho literario no pueda ser explicado, entonces su condición principal es el misterio. El relato, bien sea en prosa o en verso (Vax, 1980) es la forma literaria predilecta de lo fantástico.

Bioy Casares, en el prólogo escrito en 1940 para la *Antología de la literatura fantástica*, trabajo compilativo que hizo junto a Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo,

² Su *Historia del cuento fantástico en Francia de Nodier a Maupassant*, influyó determinadamente en los estudios de la narrativa fantástica del siglo XX. También publicó, en colaboración con P. Surer y G. Becker: *Historia de la literatura francesa*.

paralelas, la inmortalidad, fantasías metafísicas, el infinito y seres o hechos sobrenaturales. Posteriormente, Borges (1967) en una conferencia dictada en Buenos Aires-Argentina, concibe a la literatura fantástica como la creación del hombre que solo tiene por límite la imaginación. No se alimenta de lo cotidiano,

sino de la aventura. En esa oportunidad mostró que los temas fantásticos más relevantes se resumen en: 1.- *La transformación o metamorfosis*; 2.- *Confusión de lo onírico con lo real, los sueños con la vigilia*. Como ejemplo de esta temática, cita a Chuang Tzú, místico chino del siglo V antes de nuestra era. Chuang Tzú soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre. Como tema 3.- *El hombre invisible*. 4.- *Los juegos con el tiempo*. 5.- *Presencia de los seres sobrenaturales entre los hombres*. 6.- *El doble*; sostiene que éste se encuentra en todas las literaturas y que recibe reforzamiento del enigma de los espejos. 7.- *Las acciones paralelas*. Lo sintetiza en que un hecho puede estar sucediendo mágicamente en dos lugares diferentes, aunque de modos distintos. Usa como sustento narrativo una leyenda irlandesa medieval, donde unos ejércitos combaten al pie de una montaña, muestra a sus dos líderes o monarcas jugando ajedrez. Uno de los reyes le dice al otro: *Jaque mate*. Este último, aturdido, busca explicaciones para su derrota en el juego; pero en ese instante llega uno de sus soldados notificándole que sus tropas han sido derrotadas. Los hombres que combatían en el campo de batalla, eran sólo reflejos del juego que acontecía en el tablero de ajedrez.

Para Todorov, lo fantástico, además de ser una variante literaria, representa un “genero” literario que va elaborando esos “eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura”. (1981, p. 7). Lo literario es parte de una red que lo imaginario del hombre logra captar plenamente. Se entiende que la ficción es un universo muy distante y autónomo de la realidad. Sostiene Todorov que una de las constantes de la literatura fantástica es: “la existencia de seres sobrenaturales, más poderosos que los hombres” (ob.cit., p.81). Ésta ofrece su discurso textual como un episodio perteneciente a lo real y “nos deja entre las manos dos nociones: la de la realidad y la de la literatura, tan insatisfactoria la una como la otra” (pp. 121-122).

Risco en *Literatura y fantasía* (1982), establece clasificaciones y paradigmas temáticos para la literatura fantástica (y maravillosa). Hagamos

referencia a los paradigmas temáticos. La dimensión paradigmática comprende la relación por analogía de los elementos figurativos de un texto fantástico. Inicia Risco señalando que el *Bien y el Mal* es el primer gran paradigma temático de lo fantástico. Aquí se entrecruzan las manifestaciones divinas y las demoníacas. El segundo paradigma lo representan los ámbitos de ultratumba. Destacan imágenes de la muerte, fantasmas y aparecidos. El tercero lo constituye la naturaleza. Debajo de ese entorno natural, efusivo, idealizado, se encuentran “ignotos subterráneos habitados por espíritus maléficos” (Risco, 1982, p.96). En este tercer paradigma nos interesa subrayar la presencia de las *aguas fatales*, donde habitan las bellas; pero siniestras ondinas.

El arte se ofrece como cuarto paradigma. Los espectros buscan casas o castillos misteriosos y abandonados. Las ruinas arquitectónicas son lugares que favorecen la aparición de figuras misteriosas. Sin duda que, las imágenes estatuarias tomando movimientos asombran. Todo esto forma parte de la fantasmalidad proporcionada por el arte. El quinto paradigma se encuentra en los objetos, quienes ayudan a suscitar lo sobrenatural en un relato. En la mujer y el amor se localiza el sexto paradigma. La mujer es luz y maldad. Representa la belleza perversa. Como séptimo tenemos el sentimiento. En una narración se encuentran sentimientos de amor y religiosidad; pero a su vez las pasiones monstruosas y aberrantes. La *fantasía* frente a la realidad aparece como el octavo. Aquí se alude a la presencia de lo onírico y la locura. Como noveno tenemos: *Historia y geografía*. Muchos relatos fantásticos se desarrollan en un espacio casi mítico. Algunos personajes históricos, como Lope de Aguirre, por ejemplo, devienen en figuras fantásticas. El aspecto geográfico es importante, ya que ciertos escenarios (campanarios, tranqueros, cruces de caminos, troncos de árboles, puentes abandonados) se consideran lugares fantásticos.

En cuanto a la clasificación temática de lo fantástico, Risco enumera 48 temas correspondientes al siglo XIX y 47 al XX. De los temas del siglo XIX, acentuamos nuestro interés en: *imágenes de la muerte, aparición de fantasmas, el Diablo, la aparición de seres inexplicables, metamorfosis, fusión de fantasía y*

realidad. En la clasificación temática del siglo XX, señalamos: *posesiones divinas y diabólicas, apariciones insólitas, animales extraños, el misterio del tiempo*. Los temas se repiten en cada momento temporal, lo que enfatizamos en esta amplia categorización es la diversidad de los aspectos que pueden ser considerados como fantásticos. Nuestra lista selectiva de 11 temas, entresacados de la teoría de Risco, obedece a la diégesis de cada leyenda que forman nuestro corpus.

Por su parte, Hahn (2006) incluye el realismo mágico y lo real maravilloso como componentes de la literatura fantástica, porque tanto en lo mágico como en lo maravilloso se cuestiona el código de lo real. La literatura fantástica es del “reino de lo contradictorio y de lo incierto” (Hahn, 2006, p. 25). Un reino que se hace complejo, pues su realidad es distinta a aquella desde donde se le juzga y cuestiona. Vamos a tomar esta propuesta de Hahn para ampliar lo de realismo mágico y lo real maravilloso. Recordemos que en 1949, Carpentier publica la novela: *El reino de este mundo*. En las últimas palabras del prólogo que el mismo novelista hizo para su obra, nos deja un enunciado angustiante, develador y premonitorio. Diríamos que es una pregunta-respuesta al mismo tiempo. Estamos ante una estructura lingüística con dos partes. En la primera aparece la interrogante y a mitad de la misma se arma la idea que se tiene sobre la indagación. Su frase inquisidora y hasta inapelable era: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?” (Carpentier, 2004, p.18). Lo histórico no está en los hechos, sino en el relato que se construya sobre los mismos. Esto indica que la historia americana es texto narrativo, palabra ficcional hecha con lo real maravilloso de todo su mundo.

Para Carpentier (2004), lo real maravilloso forma parte de la cotidianidad. La presencia y vigencia de lo real maravilloso, se entiende como un “verdadero patrimonio de la América entera” (ob.cit., p.16). Compartimos la aproximación conceptual que Bravo genera acerca de lo *real maravilloso* como una “narrativa que parte de lo americano, en tanto que expresión estética de un referente insólito, producido por una hiperbolización literaria del hombre, la historia o la

naturaleza” (Bravo, 1988, p.243). Se fusionan aquí lo ontológico, lo histórico y lo geográfico para darle un soporte al discurso estético. A la par de lo *real maravilloso*, se encuentra también el *realismo mágico*. Si en el primero está la figura de Alejo Carpentier, en el realismo mágico despuntan los nombres de Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, entre otros. En esta otra tendencia literaria destaca la referencia estética a los mitos de la cultura americana. La base de la mitología mesoamericana ancestral retorna, en una fusionalidad de lo real y lo fantástico que hace del discurso literario latinoamericano una referencia universalista. Se debe apuntar que Arturo Uslar Pietri, en 1948, acuña el nombre de *realismo mágico*³ para referirse a la narrativa latinoamericana, sobre todo a la cuentística de ese momento. Décadas después, revela que había leído hacia 1927 el libro *Realismo mágico* del crítico de arte alemán Franz Roh y de allí tomó esa denominación para caracterizar la presencia del hombre americano como misterio ante su propia realidad. Tanto lo real maravilloso como el realismo mágico se inscriben dentro de una forma de escritura que todavía muestra sus asombros ante lo mágico y maravilloso del nuevo mundo.

En cuanto a la crítica venezolana sobre lo fantástico, iniciamos con Bravo (1986, 1993) quien sostiene que en estas narraciones priva el discurso de la alteridad y lo especular. Lo fantástico pertenece a ese “otro territorio que es la ficción” (1986, p. 10). Éste supone una forma de relatar que se “configura como una estética de lo *otro*” (1993a, p. 35). En relación a esta temática, Rosenblat (1997) afirma que lo fantástico nace unido a la noción del terror y que se le ha vinculado a lo maravilloso, pero esa relación lo que ha hecho es fijar, por el contrario, algunos criterios separatistas. La narrativa maravillosa es una cosa y las creaciones fantásticas otra muy distinta. En la primera, todo el ambiente narrativo es magia y encantamiento. Lo sobrenatural configura lo normal. El universo de lo maravilloso no resulta sorprendente, ya que en el mismo no se infringe ningún principio de lo real. En lo fantástico, por el contrario, la transgresión de la norma constituye el paradigma narrativo. A esos *mundos imposibles* de la fantasía se les

³ Este término aparece en el libro de ensayos *Letras y hombres de Venezuela*, publicado en México en 1948. Según Silva (2003), Uslar Pietri preparó varios seminarios sobre literatura venezolana, para la Universidad de Columbia en el año 1947. Recordemos que Franz Roth, en la Revista de Occidente, número XLVIII de 1927, publica el trabajo: *Realismo mágico: Problemas de la pintura europea más reciente*. Bravo (1995) afirma que paralelo a Roth, el italiano Massimo Bontempelli, usaba el término como fórmula dilecta para superar el futurismo. Esto nos indica que Uslar Pietri, 20 años después, toma esta referencia de la plástica para caracterizar algunas expresiones de la literatura.

literatura fantástica se “fundamenta en la imaginación, en esa facultad que aspira a un conocimiento total y unificador del universo “(1997, p.75).

Por su parte Sandoval (2000a) reconoce en la tradición gótica una importante contribución para el advenimiento del relato fantástico. Ese mundo ficcional colmado

“de pasadizos de castillos roídos por la bruma, habitados de gritos y cadenas siempre lúgubres, sitios y bosques añosos y feroces” (p.11) representa el escenario misterioso donde aflora el texto de espantos y fantasmas. Más recientemente ha sostenido que en los textos espectrales se “posibilita el despliegue más autónomo de la imaginación” (2013a, p.49). Así, lo fantástico representa una de las variedades temáticas del cuento venezolano del siglo XXI. Efectivamente, en *De qué va el cuento* (2013b), como una muestra de la vigencia de la narrativa fantasmal en la literatura venezolana, Sandoval selecciona el texto: *De lo inconveniente del escepticismo pertinaz* de David Colina Gómez. En el desarrollo de la narración, se evoca la figura del Diablo, con la intención de que aparezca y así, hacer un pacto para que alivie al pactario de una enfermedad: presión arterial. El Diablo ofrece sus servicios, pero le dice a su víctima: “No me interesa nada que tengas aquí, en las gavetas o en el clóset. Solo quiero tu alma” (2013b, p.320). En definitiva, desde sus inicios la literatura fantástica ha estado ligada a lo misterioso, a lo extraño, a lo siniestro. El texto fantástico, según nuestra concepción, se va construyendo como una ficción siniestra dialogal entre: autor, texto, contexto real, lector, figuras espectrales del imaginario simbólico social. Esas cinco entidades son las que permiten concebir y tipificar una narración como fantástica.

3.3.3.- MISTERIO E IMÁGENES SIMBÓLICAS DE LA MUERTE

El misterio es una de las propiedades del símbolo. Es aquello que se encuentra encerrado y se manifiesta con el accionar de lo simbólico. Misterio “no significa otra cosa que lo oculto y secreto” (Otto, 1996, p.14). Conforman ese impenetrable enigma que identifica al imaginario y a la palabra humana. El misterio (divino o demoníaco) viene a ser una presencia otra, ante el hombre. No sólo es una señal teofánica, sino también trasfondo del más allá, de lo oscuro, de la otredad, de lo negro que se devela en imagen del Mal. Lo perverso se manifiesta desde la otredad como hecho del asombro ante el mundo de lo real. Viene a ser uno de los puntos límites que el hombre habita. (Trías, 2001). El argumento liminar de Trías se sintetiza en que la existencia del hombre se reconfigura en la imagen de la cuerda como *ethos*, como entorno liminar, como trazado divisorio entre el misterio (*fantástica trascendental*) y la vida física. Ese entorno místico es un sinuoso hilo por donde el hombre avanza. Viene a ser una morada, una estancia, un *ethos* del límite existencial. Allí el hombre vive acosado por las “pasiones metafísicas, por el asombro de sentirse siendo, o de estar habitando el *ser*. O de *existir*” (Trías, 2001, p.26).

Aquello que irrumpe transgrediendo los sentidos y disipando lo que tenemos como situación común o cotidiana se puede catalogar como hermético. Lo misterioso no se comprende, se le busca una explicación dentro de ese estado de angustia que es el lugar o mundo de la vida. Si damos por sentado que la particularidad es lo único que existe, ya hemos expuesto que no es así, no hay manera de encontrar esas particularidades en otros contextos que no sean en el imaginario fantástico. Las creencias en un mundo sobrenatural es uno de los rasgos que se incluyen en los universales culturales y a su vez en los de la literatura. Lo mágico y lo espectral son compatibles con ciertas estructuras universales (Strauss, 2004). El misterio en el Llano es fiel compañero de andanzas, es el pie de entrada para tocar la llanura. Ésta es tierra donde se “vuelcan en palabras, los asombrosos espantos que asolan los pueblos” (Medina López, 2009 p.7). El espanto, en el imaginario europeo, está básicamente asociado a lo terrorífico y su universo social y cultural deviene, en tal sentido, en espacio de lo terrible. La gente ve a su mundo inmediato con profundo

miedo; pero en la llanura esta relación se establece con lo siniestro, con lo espectral, con la muerte.

El hombre transita inexorablemente hacia la muerte. Ésta viene a constituirse en su más segura posibilidad al existir. La vida le sirve para buscar su último fin en el morir. Según Morin (2003), los muertos tienen una vida propia. De allí que conciba la muerte como una “especie de vida que prolonga, de una forma u otra, la vida individual.” (p.24). Pero en esa prolongación, la imagen de la vida se desvanece y se manifiestan los espectros, las formas fantasmales parecidas a los seres vivos. Lo espectral deviene en dualidad que constituye una de tantas maneras de simbolizar la muerte. La cotidianidad es un estar de la errancia hacia la muerte. En ese divagar los individuos se percatan de su sombría caída en la angustia, de su singularidad y de su “mortalidad (ser-para-la-muerte) y de que "no son" lo que pueden ser en su más peculiar “autenticidad”, por estar yectos-en-el-mundo, junto a los otros (Mitsein), cuidando procurando (cura: Sorge) su ser-en-el-mundo.” (Puerta, 2012, p.46). Pero también concluyen que la muerte es un misterio impenetrable (Eliade, 1980b), de manera que se debe seguir el vivir hasta que acontezca.

El hecho de apreciar la muerte de los otros, hace que el hombre piense en su propia muerte. Sabe que no la podrá experimentar; aunque parezca inminente, pero sí padecerla en el otro. La muerte es un existencial del “ser ahí”, de hecho es lo más relativo a él. La totalidad del “ser ahí” se alcanza al morir, pues ya no se es ser en el mundo. Cada uno de los hombres, al ser relativos a la muerte, sólo pueden evidenciar su fin con ésta. Sostiene Heidegger (1990). que nadie puede tomarle a otro su morir. La muerte es algo que cada quien tiene siempre latente sobre sí mismo. La muerte atemoriza al hombre, por eso dedica tiempo para pensar en ella, aunque la misma signifique su ya no “ser ahí” en el mundo. El pensamiento sobre el morir hace débil al hombre y lo hace temer y huir del mundo. La muerte también es el gran signo de la angustia del ser.

La angustia no debe tenerse como desesperación psicológica o preocupación difusa, sino como realidad existencial, como sentido ontológico, un encontrarse

ante lo otro, como una forma fundamental de Ser. La angustia es el “temple” que tiene el hombre para enfrentarse a la nada. Cuando se experimenta la angustia, hay una huida del sí mismo. Este escaparse de sí, es un hacerse “uno”, que de alguna manera “universaliza o despersonaliza al que experimenta la angustia” (Heidegger, 1990, p.150). Lo hace hombre angustiado ante lo adverso.

Esta angustia de naturaleza ontológica heideggeriana es análoga al miedo que el hombre del Llano siente ante los espantos, sombras y misterios que han acechado siempre en los parajes de la llanura venezolana. El discurso literario y el imaginario cultural del Llano tienen un acervo ficcional atiborrado de una serie de espectros del misterio de la llaneridad que son imágenes representacionales de lo temible y de lo inhóspito para el hombre llanero. Por el imaginario de la llanura merodean El Silbón, La Sayona, Juan Machete o el Diablo y otros seres que simbolizan el mundo siniestro de este espacio nacional. Estos espectros (Moreno, 2011, p. 137) “más que andar por una localidad definida, desandan en el *más nunca*, en el *muy lejos* y en el *muy allá*”, en una tríada espacial nomádica que genera la isotopía de la trashumancia de lo infernal. Baudrillard (1980, p. 154) tiene, de acuerdo a nuestro criterio, una sentencia precisa sobre este aspecto: “la muerte es nuestro imaginario”. Por tal razón, las narraciones imaginarias del llanero, tienen a la muerte como un símbolo representado en el Diablo y demás figuras siniestras

3.3.4.- LO SINIESTRO ES UNA MANIFESTACIÓN DEL IMAGINARIO DE LA MUERTE

Como en esta propuesta de investigación se apunta a analizar lo siniestro en algunas imágenes simbólicas presentes en la leyenda fantástica en la cultura llanera, ya sea en muestras escritas o en expresiones radiofónicas, se hace ineludible identificar esas formas copresenciales demoníacas o epifanías del Mal, propias de los relatos fantásticos o de naturaleza espectral, que puedan tipificarse como elementos de una simbólica de lo siniestro.

Para acercarnos a este propósito, se partió de la noción hipotética de que lo siniestro, es una constante en las leyendas fantásticas como manifestaciones literarias de la cultura llanera. Lo siniestro posee sus marcadores isotópicos que lo hacen visible o al menos presencial en las leyendas del Llano venezolano. Esta isotopía del misterio se puede observar en los cuadros sinópticos que presentaremos en el análisis de las leyendas bajo los criterios de textualización de Ricoeur.

Tomamos la referencia teórica de lo siniestro (*Unheimlich*) del ensayo que sobre el tema publicara Sigmund Freud en 1919, en un análisis sobre el cuento: *El hombre de la arena* de E.T.A. Hoffmann. El término nos lleva a la angustia, a lo demoníaco y al asombro. Dice Bravo (1993a, p.38) que la “expresión de lo siniestro en Freud, se encuentra vinculada a la expresión del Mal”, a la transgresión del límite y a la expresión del Doble. En ese famoso ensayo de Freud, base originaria para nuestra investigación, se asocia a lo siniestro con la angustia, lo ominoso y lo terrible.

Asevera Freud (1919) que lo siniestro causa espanto porque no es conocido, no es familiar, es algo extraño, provoca terror. Viene a ser un estado referente de lo misterioso. Un testimonio espectral que da cuenta de una alteridad que contiene signos de una copresencialidad latente. Podemos agregar que lo siniestro revierte la construcción textual de las isotopías de lo real y fortalece la reconfiguración de una textualidad fantasmal. Es una forma de la angustia del hombre. Lo siniestro se apoya en los universos simbólicos para cohesionar su representatividad en el pensamiento y creatividad humana y para abrir nuevas hendiduras en el misterio.

El semiólogo y novelista Umberto Eco en *Historia de la belleza* (2010, se publica por primera vez en 2004) traza los lineamientos para plantear una belleza de lo siniestro y de lo monstruoso. Recurre a la figura de seres legendarios: faunos, quimeras, minotauros y demonios como una representación de la fealdad. Hasta la imagen del Diablo se le considera bella cuando representa bien su fealdad. De tal modo que la belleza tiene algo de espantoso, terrible, demoníaco y

siniestro. Luego en *Historia de la fealdad* (2007), Eco desarrolla la idea de lo siniestro con mayor agudeza. Para sustentarla, narra un episodio donde un objeto se alza enigmáticamente en el fondo de una habitación. En ese lugar tan común y familiar, sobre una mesa, se encuentra una hermosa lámpara, “de repente, la lámpara se eleva en el aire” (2007, p. 311). Todo era, aparentemente, normal hasta que acontece lo del vuelo misterioso. Una persona que esté en la habitación podrá imaginarse que desde un recinto contiguo alguien practica la *telequinesis* o bien comprender que el ambiente se hizo extraño y habrá que abandonar el lugar inmediatamente. Narraciones siniestras semejantes se han contado en la llanura. En esta copla de *El Diablo del Pastizal* de Joel Hernández (2007, pista 1) se demuestra: *En fracciones de segundos/Antonio Lugo volaba/en la grupa del caballo/que aquel jinete montaba.*

El hombre, al no poder explicarse lo sucedido, llega a la angustia y allí se manifiesta lo siniestro. Eco deduce que se trata de un episodio fantasmal: *lo feo de situación*. Un hecho (una situación) se ubica en este principio cuando se manifiesta lo abominable, lo abyecto, lo monstruoso, lo terrible, etcétera. Tal suceso nos espanta, porque es algo que no es como debiera ser. Ese algo siniestro está al borde, se muestra a medias, no termina de invadir todo el espacio. Pensemos en el cuento *Casa Tomada* de Julio Cortázar (2007), donde el misterio va apropiándose de los espacios habitacionales sin que nadie pueda evitarlo. La casa misma, como espacio damntopofánico silencioso y profundo que avanza, representa lo siniestro. Está llena de recuerdos y de infancia familiar quienes son los que van ocupando cada rincón del inmueble. En el relato se encuentra expresado lo siniestro así: “—Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado parte del fondo. Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados. —¿Estás seguro? Asentí. —Entonces —dijo recogiendo las agujas— tendremos que vivir en este lado” (2007, p.15). Esta presencia de lo siniestro, de lo horrendo es una circunstancia que penetra de forma repentina lo cotidiano, hasta desplazarte.

Como categoría estética fundamental concibe Trías (2013) lo siniestro. Considera que el arte en la actualidad se encamina a construir los límites de la

experiencia estética y que en esa elaboración tiene que incluir lo siniestro, lo repugnante, lo macabro y lo demoníaco. Lo siniestro para Trías queda incluido en un sistema categorial que integran lo bello y lo sublime. Además propone, como hipótesis, que lo siniestro sea la condición y el límite para repensarlo todo. Asimismo afirma que lo siniestro se da cuando lo fantástico se articula en lo real. Se materializa o está presente bajo forma de ausencia, de allí su carácter *apariencial*, ilusorio. Lo siniestro se “revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia, en una rotación y basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad” (Trías, 2013, p. 52). Esto nos permite afirmar que esa dualidad concéntrica: presencia/ausencia, es siempre fantasmal. La revelación de lo siniestro se da en el texto narrado, en el relato; es allí donde la palabra trae su representación apariencial. Trías señala igualmente que lo “*fantástico encarnado*, tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro” (2013, p.48), es decir, algo temido secretamente por el hombre. Ese sentido extraño, lo otro, que no deseamos que sea real. La otredad es realmente lo siniestro: una imagen espectral engullida (encarnada) es una figura completamente espantosa. Una imagen sombría o terrible produce, en la visión de Trías (ob. cit., p.47) “un vínculo entre lo siniestro y lo fantástico”. Así todo hecho siniestro para el hombre, lo lleva hasta el miedo, hasta la angustia, pues intuye en éste la sensación del Mal.

3.3.5.- LA FAZ SINIESTRA DE LA BELLEZA: COIMPLICIDAD DE LOS OPUESTOS

En un cuadro hermenéutico que Ortiz-Osés (1989) reconstruye acerca de la simbología de Gilbert Durand⁴ considera en éste, tres categorías fundamentales. En primer término, se refiere a imágenes **Diurnas** (estructuras esquizomorfas o heroicas) que se distinguen por un principio de identidad y contradicción. Los héroes apelan a los símbolos diairéticos (lanza, espada, cuchillo, flecha) para afrontar sus retos. La idealización es su gran característica. En segundo lugar, están las imágenes **Nocturnas** (estructuras místicas o antifrásicas). Destaca aquí la

confusión, la analogía, el realismo sensorial y la profundidad (abismo). Pero Ortiz-Osés reseña una categoría que para nuestra investigación es bien ilustrativa, nos referimos a la **Vinculación**. La define como “imagen simbólica de transición y mediación” (1989, pp.259). La imagen simbólica es concisa, espontánea y se manifiesta desprovista de presillas de temporalidad. Su gran propósito es vincular, reinterpretar lo diurno y la nocturnidad; cofusionar estas dos categorías. Permitiendo así religar los opuestos, reunificar (*Coincidentia oppositorum*), lo contradictorio: luz y oscuridad, muerte y vida, Dios y Satanás, por ejemplo. Perfecta representación diacrónica: unión armónica de los tiempos: presente, pasado y futuro. En términos ricoeurianos hablaríamos de *síntesis de lo heterogéneo o concordancia discordante*. En Durand (1968) la imaginación simbólica es un factor de equilibrio psicosocial. El símbolo funge como síntesis armónica entre el *alma* del hombre y la psique de la especie.

Esta idea es de la concordancia, es interesante para la propuesta que desarrollamos, dado que uno de los presupuestos teóricos centrales de nuestra tesis pasa por una noción de *migrancia cultural* y por una condición dialógica *per se*. Palermo (2003) afirma que la migrancia es el trasvase de saberes por las fronteras epistemológicas. Ese estar entre configuraciones culturales es lo que permite concebir la cultura como un gran universo, que si bien contempla puntos de marcada identidad, no deja de ofrecer una imagen dialógica como signo caracterizante de su dinámica real. Hoy estamos ante un universo de

⁴ Su apoyo básico es *La imaginación simbólica*, texto que la editorial Amorrortu, Buenos Aires-Argentina, le publicó a Durand en 1971.

La migrancia cultural es un fenómeno complejo y multifacético. La imagen que nos ofrece la migrancia y lo dialógico es que lo cultural avanza sin que haya obstáculos que lo frene.

La dialogía que proponemos se inscribe en la noción de vida humana y social bajtiana y fija su atención en determinados símbolos homeomórficos de la narrativa ficcional manifestada en las leyendas fantasmales de la llanura de

Venezuela. Esas variantes homeomórficas, así como los de marcada contradicción de la simbólica de lo siniestro, pueden coincidir en varias leyendas. Cuando se asemejan plenamente estaríamos ante la presencia de una dialogía absoluta y si son un tanto dispares, pero tienen algún elemento de concordancia, esa dialogía será de naturaleza homeomórfica. Se pretende hacer converger todo lo que tenga algún rasgo simbólico en un universo diverso y englobante que represente por tanto un *continuum* cultural, simbólico e imaginario.

Cuando hacemos referencia al *continuum cultural* (León y Mostacero, 1997; Mostacero, 2004, 2006, 2011) nos referimos a una hibridación constante que se da en lo social, en el espacio, en el tiempo y muy especialmente en lo cultural. Lo variable constituye un rasgo implícito entre los diversos espacios. La cultura, por ejemplo, tiene sus variantes que se identifican plenamente en estos espacios. En un *continuum* o interface hay dispersión y variación, propagaciones y diferencias. Su realidad permite la interacción de “un conjunto de fenómenos coexistentes, mutuamente interdependientes, con grados de intensidad creciente o decreciente” (Mostacero, 2006, p.134). Aunque Mostacero propone la tesis del *continuum* cultural en sus estudios sobre la oralidad y la escrituralidad, se ve en la necesidad de ampliar su visión hasta lo cultural, dado que en ésta, los hechos se destacan más por su carácter interrelacional que por sus diferencias.

En un *continuum* cultural las variedades se fusionan, se vuelven híbridas y se transfiguran. Cambian, pero mantienen los rasgos fundamentales de su esencia. En la cultura no sólo se puede presentar el fenómeno del *continuum*, sino que en lo literario también lo podemos precisar. Aquí nos apoyamos en Frye (1991, p.155) quien concibe la literatura, desde una visión arquetípica, como “una forma total y la experiencia literaria como parte del continuum de la vida”. Donde la experiencia literaria humana es un punto dentro de un gran centro constituido por la palabra ficcional. Ahora bien, si Mostacero teoriza sobre el *continuum* de lo oral y la escrituralidad desde una perspectiva cultural, encontramos que Rodríguez (1998) ubica, directamente, el discurso literario, referido a los llanos,

en un “continuum entre lo mítico propiamente dicho hasta lo regional cotidiano” (p.46). Entre esas líneas limitantes de lo mitológico y la cotidianidad, aparece el discurso ficcional de la leyenda. Lógicamente, la narrativa de la leyenda toma elementos de lo mítico y patrones de lo real para la construcción ficcional de su discurso. De esta idea de continuum cultural hemos tomado elementos teóricos para proponer en nuestra investigación la noción de *continuum simbólico-narrativo* de lo siniestro. Entendido como la presencia invariable de lo siniestro en las narrativas fantásticas cuya base temática se sustenta en lo simbólico.

El hombre parece habitar simbólicamente siempre en espacios antinómicos. Convive en lugares de separación y unión de los contrarios. Hay postración ante lo divino; pero alerta ante lo infernal. Su andar divisa lo sagrado y lo diabólico al mismo tiempo. Está vigilante ante el Cielo y la Tierra. Transita en la luz; pero se encuentra en constantes movimientos hacia lo tenebroso. Allí, en esa trashumancia, es donde el hombre llanero busca coexistir dialógicamente con el mundo o espacio que ocupa, no para explicarlo, sino para implicarse en él. Esa tentativa de fusionarse en lo unidiverso se puede denominar: coimplicidad o unidad superior y significativa: sincronicidad en el Todo.

Coimplicar comprende la *dualética* o lo interrelacionante de lo uno y lo otro, de la identidad y la diferencia (Ortiz-Osés, 1989). No se trata de separar, tampoco de hacer coincidir esos componentes por la fuerza, sino de propiciar la recircularización de los opuestos y así hacer coexistir, en una coligación, el Bien y el Mal; lo negativo y lo positivo; el numen y lo demoníaco. Implica ver la cohabitación de lo divino y lo demoníaco con la mirada del entendimiento y la aceptación. Cuando se tenga un universo signado por la religación de la totalidad, se asimilará lo evenencial y se podrá comprender humanamente todo acto que sobrepase y trascienda lo racional.

Sin duda, hay una tendencia a lograr que lo dispar se cohesione en una gran entidad. Es producto de esas “visiones totalizadoras, globalizantes, que organizan

el contenido del saber en un sistema” (Garagalza, 1990, p.84) quizás, total. Junto a esa acción “armónica” aparece otra estructura sintética denominada “dialéctica o contrastante”, donde la idea indispensable pasa por encontrar, más que la unificación, la *coherencia* entre imágenes distintas, entre figuras opuestas, una *coincidentia oppositorum*. La finalidad es armonizar las contradicciones, buscar un punto de encuentro y mediación en la contrariedad. Definitivamente los opuestos son entidades que algunos caracteres particulares los distancian. Sin embargo, buscar que se encuentren, que se fusionen; es una de las claves de la episteme actual. Si bien se hace necesaria en este momento, se debe acotar que ya a mitad del siglo XV, Nicolas Krebs o Nicolás de Cusa (1401-1464) mencionaba la *coincidentia oppositorum*, la *complexio oppositorum* o *mysterium coniunctionis*, como integración de los opuestos o misterio de la totalidad divina y humana. Según Eliade, la “*coincidentia oppositorum* no ha de interpretarse como una síntesis obtenida mediante la razón, pues no es posible realizarla en el plano de la finitud, sino en el de lo infinito, y ello de manera tentativa” (1999b, p.270).

La coimplicidad hace que lo diferente pueda ser coligado. Esta posibilidad de unificación se justifica, porque en toda pareja de contrarios (Carrera, 1992), cohabita el sentido final de la complementariedad. La pregunta trascendental que demanda este asunto es saber qué sucedería cuando se junten o se crucen los opuestos. No podemos arriesgar una respuesta o conclusión definitiva y racional, sólo imaginamos que ese punto de *coincidentia* representaría el momento cumbre en que se produciría un cierre o vacío en ese eterno proceso de antítesis, es decir, se anularían los opuestos. Tal vez se reinicie un nuevo ciclo *oppositorum* o un retorno a las bases iniciales de la incompatibilidad de todo sentido.

3.3.6.- LO SINIESTRO COMO CONDICIÓN Y LÍMITE DE LO BELLO

Basado en dos enigmáticos aforismos, Trías (2013) desarrolla la siguiente hipótesis: lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. El primer aforismo es de Rainer María Rilke: Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar. La belleza simboliza un viaje hacia lo insondable, hacia lo misterioso. Su cabalgata sublime va quizás al encuentro de una divinidad oculta y

tenebrosa. Y lo terrible es castigo, vértigo, angustia que aún se sobrelleva. Lo siniestro condiciona, en alguna medida, el efecto estético de las creaciones humanas. La génesis de lo siniestro se haya en lo estéticamente bello. Dentro de esa belleza armónica y de justa proporción se presenta de forma súbita lo extraño, la sensación de lo siniestro. Es límite, ya que al revelarse lo siniestro, anula el sentido de lo bello. El segundo aforismo pertenece a Joseph Friedrich Schelling: Lo *siniestro* (*Das Unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado. En el caso de Schelling, lo siniestro es manifestación o revelación inesperada de lo fatal. Para Trías lo siniestro está en lo bello y la belleza trasciende no hacia lo sublime como “extensión de la estética más allá de la categoría limitativa y formal de lo bello” (2013, p.36) sino hacia lo abismal. De tal modo que la belleza sería presencia o revelación del infinito en lo finito. En ese ahora palpable, visible, delimitado, pudiese alojarse lo terrible en la opaca apariencia de lo sublime.

A finales del siglo XX, Eliade señalaba que lo sagrado se “manifiesta bajo cualquier forma, incluso la más aberrante” (1999b, p.254). De tal manera que lo hierofánico, no sólo ha de ser la presencia de lo sagrado, sino que debe tenerse en cuenta algún rasgo o sentido maléfico en esa revelación. Como una forma pragmática de sostener esta tesis, Eliade encuentra en textos védicos al dios Rudra: “epifanía de las potencias demoníacas” (1999a, p. 281). Este es un dios de color sombrío. Argumenta que en la literatura posvédica se acentúa la naturaleza maléfica de esta divinidad en la dialéctica religiosa india. De igual manera Eliade (1999a) muestra la hierogamia: Rudra-Siva o Shiva, como una figura divina y demoníaca al mismo tiempo. Es la muerte y la fecundidad simultáneamente. Creador y destructor de mundos en una sola imagen. Rudra-Siva simboliza lo caótico, lo inhóspito. Diremos que lo dual es una propiedad enigmática siempre en el imaginario simbólico del hombre.

Nos encontramos, en un extraordinario texto de Kerényi (2004a), que los hombres primitivos de la mitología griega, eran en parte individuos y en parte daimónicos. Dualidad mítico- humana que alberga lo siniestro. También da

cuenta de otro tipo de seres, según la leyenda cáltica de Cabirion, denominados cabiros que eran protohombres u hombres originarios y sagrados. Tenían una particularidad extraña: eran enanos, incompletos y fantasmales. El hecho de que lo espectral ya sea un rasgo del hombre primitivo nos demuestra que lo siniestro ha estado en los albores de la humanidad como una constante del misterio.

Cuando aludimos a lo misterioso es para dar muestra de lo inexplicable y abismal para el hombre. El misterio no es un fenómeno psicológico exclusivamente, es una condición inmanente al hombre. Sentencia Jung (2004) que “nunca le faltaron a la humanidad imágenes poderosas que le dieran protección mágica contra la siniestra vivacidad de las profundidades del alma y del mundo” (2004, op.16). De tal manera que éste siempre irrumpe transgrediendo los sentidos y disipando lo que tenemos como situación común o cotidiana. Como ya hemos aludido: a lo misterioso no se le busca comprender, la pretensión gira en buscarle una explicación dentro de ese estado de angustia que es el lugar o mundo de la vida.

Jung (1997) asegura, en la tradición de la iglesia católica, que el *anima christiana* sabe de la existencia de un adversario de Jesús: el Anticristo: *sombra del sí- mismo*. Refiere que el símbolo de Cristo es incompleto como totalidad, pues no considera “el lado nocturno de las cosas” (Jung, 1997, p.54), sino que lo excluye como sombra insustancial, como fuerza luciferina, como imagen siniestra. En otra obra, Jung (2004) nos muestra dos episodios de cómo la experiencia divina puede tener su lado horrendo. Explica que el místico Niklaus von der Flue, en su visión de la Trinidad, dominada por el rostro coronado de Dios, se encontró con un espectáculo terrible. Lo que sus ojos miraron le atemorizó, al extremo de que en su propio rostro se reflejaba el miedo ante lo develado. Sostiene Jung que era una visión de enorme vivacidad simbólica; pero “horripilante y sumamente perturbadora” (2004, p.14). El otro ejemplo es el de Jakob Boehme, quien también se topó con un Dios de *ira ígnea*. Boehme representó la esencia de la deidad en una “mitad oscura y otra clara” (p.15).

Ya en nuestras latitudes encontramos que Solares (2001) afirma que la dualidad es un rasgo simbólico del pensamiento y religiosidad de la cultura mesoamericana. Para ello muestra al dios Nahuatl Ometéotl: señor dos, masculino y femenino. Figura con rostro dimórfico, habitante de las regiones sombrías de la muerte. También apunta, sobre la base de una imagen urobórica, que en Teotihuacan, la diosa más importante: *Cipactli*, venía del inframundo, era voraz y tenía una “apariencia monstruosa” (Solares, 2001, p.257). La parte superior (lo celeste) estaba representada por un águila y la inferior (lo terrenal) por un jaguar. Esta dualidad bestiaría del inframundo en el imaginario cultural americano nos demuestra que “las diversas fuerzas que animan el cosmos, diferentes entre sí, no se oponen ni se excluyen, sino que se superponen entrañablemente” (ob. cit., p.260). Estas deidades “diabolizadas” o dia-bólicas tenían “lo malvado desintegrador y aniquilante como parte de lo sagrado” (Solares, 2001, p.274). Lo dia-bólico se concibe aquí como la carga negativa de un símbolo. Númenes que aparentan ser buenos, pero sus acciones los convierten en perversos.

La idea de que un ser, objeto, una deidad se transforme en algo muy diferente a lo que en esencia era, nos lleva al fenómeno de la *enantiodromía* junguiana. Este principio lo toma Jung (1994) de los postulados filosóficos de Heráclito. Representa un cambio radical en cuanto a lo que se era antes. El significado elemental de esta tipología psicológica es la conversión: transitar hacia lo inverso de tu antigua esencia. La enantiodromía es la “aparición, especialmente en sucesión temporal, del principio opuesto inconsciente” (Jung, 1994, p.508). Juego de los opuestos en el devenir. Aquello que es, pasa a su contrario. Toda entidad contiene secretamente en su interioridad su antítesis. Ser luz y quedar convertido en sombra. Solamente con pensar en la metamorfosis que sufre Casilda (leyenda: *La historia de la Sayona*), una humilde mujer que se transfigura en espectro errante o en lo que también padece Joaquín Flores, luego de matar a su padre, al convertirse en *El Silbón* (Delgado, 1967), entendemos lo enantiométrico. En *El Silbón* aparece también la enantiodromía en el *Visitante* y en el mismo *Juan Hilario*, pero más adelante detallaremos este aspecto. Fenómeno que se da en muchas acciones del hombre y de los personajes de

ficción. Por ejemplo, lo advertimos en el coplero Juan Parao que Arvelo Torrealba (2005). describe en su obra poética. Este cantor llanero andaba sobre un caballo con el casquillo al revés: “pa’ que lo busquen po’ un lao/cuando po’ el otro se fue” (p.61). Aquí la enantiodromía se da en los términos en que Heráclito (la referencia se toma de Jung, 1994) la concebía, es decir, aquello que implica correr en sentido contrario.

La posibilidad de que lo siniestro esté encubierto en lo aparentemente sagrado pareciera ser latente. De no tener la hierofanía algún elemento aciago, maligno, infernal, debemos entonces pensar en un estado o manifestación que represente entonces, lo siniestro. Compaginado a esta idea, dejo para el análisis, la gran pregunta que se hace Trías (2013, p.42) “¿Será Dios o será Satán lo que a través de ese viaje iniciático que poesía y arte realizan se revela?” En lo ficcional se produce ese viaje; pero que bien nos sirve como explicación a los misterios del hombre. Lo poético es también esencia humana. Hay indicios reales y argumentativos para presuponer que la belleza conserva una faz siniestra. Ortiz-Osés nos entrega una frase lapidaria sobre el tema: la “belleza exenta de bondad adquiere un cariz diabólico” (2003, p.203). Hermosura desalmada que nada vale. Belleza que viene a simbolizar lo terrible.

Lo bello necesita representar un sentido, tener una finalidad humana, de lo contrario es fealdad para el asombro. Lo bello, al parecer, posee un *halo misterioso* (enunciado atribuido a F. Schiller, según Ortiz-Osés, 2003, p.247). Hay un objeto real y ficticio que contiene lo terrible y lo divino a la vez. Ese no es otro que la moneda; en su anverso y en lo reverso está lo atroz y lo sagrado. En el poema *Moneda de hierro*, Borges (2011), da cuenta de dos contrarias caras. En una se visualiza a Dios como lo inasible, lo paradisiaco, lo adánico; en la otra la nada, la sombra, nosotros mismos. Pero la nada terrible y la divinidad impertérrita se funden en un único perfil: De hierro las dos caras labran un solo eco (Borges, 2011). Lo que supone la existencia de una tercera faz de la moneda que representa lo bello y la fealdad simultáneamente. Bravo menciona que la moneda de la alteridad contempla en sí misma, (2007, p. 168), lo “divino y lo

monstruoso”. Esa tercera faz es el misterio en perpetua develación: lo siniestro, lo demoníaco

Ahora bien, el hombre “siempre ha intuido que en un giro más allá de toda belleza imaginada, lo monstruoso acecha” (Bravo, 2007, p.29). En una lectura-revisión crítica sobre *La Divina Comedia* de Dante, específicamente sobre el infierno, Bravo encuentra que en el trasfondo de la perfecta belleza de los ángeles, yace “la más extrema, cruel y a la vez desoladora monstruosidad” (ob. cit., p.36). Quizás estemos ante una estética, que aparte de representar lo sublime, valoriza igualmente la fealdad. Según Bravo, el desdichado Gerard de Nerval, poeta inglés del siglo XIX, había dejado escrito que la belleza “es la primera expresión de lo terrible” (2007, p.29). También Eco en *Historia de la Belleza* da cuenta de un “infierno de lo bello” (2010, p.135). Enunciado confuso, pues ambos términos no pareciesen armonizar. Sin embargo, el terror de la deformidad, lo atroz, la maldad infernal, coexisten en lo bello.

Así como lo bello puede devenir en algo aterrador, una cosa familiar conocida, pudiera transformarse en amenaza funesta. Siniestro puede ser la presencia fatal de un ser extraño, un objeto inanimado que repentinamente logre moverse, aquello que misteriosamente se repite (*Deja vu*), la aparición de imágenes fantasmales o cuando lo deseado secretamente se hace realidad. Esta dualidad belleza/siniestro, es propia de la llanura y de algunos personajes de las leyendas fantásticas del corpus. Arvelo Torrealba en su *Glosas al cancionero*: escribió que al llano se le quiere como es, que habrá siempre un llanero “que ama su bien y su mal/su palma y su tremedal” (Acevedo, 2005, p.102). Como espacio geográfico y mítico a su vez, la tierra llana se asume como misterio. Es una teluridad abierta, tendida, que enloquece, envuelve con sus paisajes paradisíacos y fantasmales. Gallegos en *Doña Bárbara* dice que:

La llanura es bella y terrible a la vez; en ella caben, holgadamente, hermosa vida y muerte atroz. Ésta acecha por todas partes; pero allí nadie le teme. El Llano asusta: pero el miedo del Llano no enfría el corazón: es

caliente como el gran viento de su soleada inmensidad. Como la fiebre de sus esteros (2007, p. 133)

La conformación de una entidad que sea bella y terrible al mismo tiempo, lleva a pensar que son formas completamente ininteligibles por su numinosidad y rasgo bestial. También los personajes centrales de leyendas y otras narrativas fantásticas fascinan por su condición monstruosa y egregia. Mercedes Franco (2001) reseña a la *Sayona* como una mujer escultural de larga cabellera. Esperaba en cualquier paraje del Llano a serenateros y los seducía con su belleza. Cuando el enamorado se acercaba, mostraba unos largos colmillos y los asombraba. Hermosura perversa en una sola imagen.

En un cuento de Ros de Olano (Sandoval, 2000a): *La noche de máscaras*⁵ -narración de trasfondo dual y misterioso- destaca una mujer en transmutación constante: *ángel y demonio* a la vez. Figura enigmática con aretes diabólicos que escupe sapos. María, personaje central, usa aretes con la figura de Lucifer y la imagen de Dios simbolizada por un ángel. Esta representación tenebrosa le da un carácter fantástico y siniestro al texto. La dualidad (Moreno, 2011, p.138) “demonio/ángel convierte a esta dama, quizás, en la primera *femme fatale* de la literatura venezolana”. María es el cielo divino pero también lujuria fatal. Ese dualismo (demonio/ángel) termina siendo una unicidad misteriosa. Verdadera *coincidentia oppositorum* de lo terrible y lo sublime.

Este desdoblamiento (bello/terrible) del espacio y de figuras ficticias en las leyendas nos lleva a buscar una explicación en el universo simbólico humano planteado por Durand (2005). Este universo lo rigen básicamente dos regímenes: nocturno y diurno. En éstos hay una suerte de constelación de símbolos coherentes, sin que entre ellos

se presente un caos generalizante por esta condición. El régimen diurno, que en la línea comparativa planteada se identifica con la belleza, lo caracteriza un esquema esquizomorfo (idealización, heroicidad) ascensional. En ese régimen diurno la luz y el héroe constituyen arquetipos fundamentales. Bajo la noción

esquizomorfa de la imagen diurna se distinguen de acuerdo a Durand (2005) cuatro (4) estructuras.

La primera se denomina *retroceso autístico* y se caracteriza por la pérdida del sentido de lo real. La segunda hace ver el todo fragmentado, inconexo; por tal razón Durand la llama estructura de *desagregación*. La tercera estructura es de carácter *geométrico*. En ésta, toma relevancia lo simétrico y lo lógico formal. Finalmente la cuarta estructura se refiere al pensamiento del régimen diurno por vía de la *antítesis*. Funciona por la conformación de un semantismo oposicional: luz contra tinieblas, ascenso versus caída, el Bien en pugna con el Mal. Esta última estructura sirve de mediadora, para garantizar la continuidad de ambos regímenes y a su vez para conectar la dualidad de lo bello y lo terrible.

En el otro régimen nocturno (lo terrible) destacan símbolos de inmanencia teriomorfa (lo bestiarío) y catamórfica (el abismo). Comprende la otra cara de lo ascensional. El abajo, las profundidades. Lo negado por la diurnidad. Garagalza

⁵ Aparece por primera vez en El Correo Nacional de Madrid-España, en junio de 1840.

lingüístico tiene la primacía: las palabras revisten lo real, envuelven la fealdad de sublimidad. Esta eufemización comporta la reversión o subversión de un valor (lo sublime) consagrado también en la diurnidad. Si la belleza encubre lo siniestro, lo terrible, como entidad o imagen estética, también reproduce dentro de sí lo hermoso. Así las tinieblas devienen en noche serena, la caída en cómoda bajada. La fugacidad del tiempo se comprime en un calendario y la muerte se representa en diosas llenas de bondad aparente. La Llorona es una mujer encantadora, pero su llanto atemoriza. Pareciera que forman parte de un ludismo estético, donde van y vienen, se aparecen y desaparecen, se encartan y se superponen. Según Garagalza (1990), el régimen nocturno construye símbolos en una temporalidad que busca la reconciliación o coimplicancia de antinomias subyacentes en el devenir humano.

3.3.7.- APROXIMACIÓN TEÓRICA A UNA SIMBÓLICA DE LO SINIESTRO

Iniciemos estas reflexiones con unas palabras de Risco (1982) sobre los símbolos tradicionales que éste encuentra como base de apoyo en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer. Este hallazgo lo lleva a señalar que las *Leyendas* de Bécquer surgen de temas tradicionales y costumbristas de los pueblos. Destacan por las *significaciones* que le “atribuye la simbólica tradicional” (Risco, 1982, p.90). Con esta sentencia nos encontramos que una simbólica es una verdad arraigada en las tradiciones de cualquier sociedad. Se mantiene como una verdad en el tiempo. Lo que nos lleva a plantear que aquello que caracteriza y trasciende a los propios símbolos se puede denominar: *simbólica*. Dussel, en *Introducción a la Filosofía de la Liberación* (1995, la primera edición es de 1979), hace un estudio de la mujer india, criolla, mestiza y de la erótica latinoamericana. Allí sostenía que *simbólica es*: “un interpretar a partir del símbolo” (p.185). Subyace en su teorización una noción hermenéutica, por tal razón le confiere a la simbólica una función interpretativa. Y a su vez le sitúa un evidente punto de origen: *el símbolo*. Entonces la simbólica debe concebirse como interpretación de las manifestaciones expresadas en símbolos e imaginarios del hombre. Una simbólica (Dussel, 2007) es rica en descripciones e interpretaciones de su coherente y sistemático complejo de símbolos. Así se encuentra tipificado en la simbólica erótica y popular que Dussel propone en su estudio de la mujer latinoamericana.

Toda simbólica de la vida humana emerge a través de los universos culturales. Existe un vínculo indisoluble entre símbolo y la existencia del hombre. Dado que lo simbólico “tiene sus raíces en las constelaciones permanentes de la vida” (Ricoeur, 2003, p.77). El lenguaje de la simbólica es primigenio y es representación de la memoria colectiva. Es relevante señalar que Aguirre Lora (2001), relata que hacia 1668, Juan Amós Comenio publicó el libro: *El camino de la Luz*. En este se presenta una simbólica “poblada de luces, sombras, reflejos, iluminaciones y visiones” (ob.cit., p.81). Se analiza la antinomia: Luz-Tinieblas, aduciendo que han estado en contraposición por siglos. Las tinieblas existen, por la ausencia de luz, lo que implica que una (*la luz*) contiene a la otra. Esta

antinomia tiene un carácter enantiodrómico, ya que al final de una irrumpe la otra. De las tinieblas nació la luz y de ésta ha de venir siempre la oscuridad. Si predomina la luz, hay presencia del Bien y si, por el contrario, prevalece la penumbra acontece el Mal. Dios vive en el esplendor y Satanás en el reino de las sombras. Comenio propugnó una simbólica donde la luminosidad y lo tenebroso pugnan constantemente.

La simbólica debe entenderse como una entidad interpretante que soporta los sentidos y relación de la cultura del hombre. Ortiz-Osés (2003, p.31) refiere que una simbólica es por tanto la “comprensión de las cosas por el alma humana”, la interpretación del mundo, la intelección del ser. Sus enunciados bases son eminentemente implicantes y correlacionales. Debemos señalar que el lenguaje de la simbólica es enigmático, nóctico y representativo de la memoria colectiva. Una simbólica verdadera trasciende la particularidad y es imagen representacional de cualquier configuración cultural; entendiendo a esta última como espacio cofusional de heterogeneidades y de alteridades que “guardan entre sí relaciones de diferencia, oposición, complementariedad y jerarquía” (Grimson, 2011, p. 194). Esta cofusionalidad se sustenta sobre lo dialogal, como apertura hacia lo otro; es un transitar, un ir, un llegar a lo verdaderamente trascendental del hombre en su contexto ontológico y social.

De tal manera que una simbólica debe comprenderse como expresión multívoca de las culturas de los pueblos. Dice Ricoeur (2008, pp.59-60) que la simbólica “no reside en tal o cual símbolo, menos aún en su repertorio abstracto”, ya que las imágenes se repiten en un juego reiterativo, donde cada una significa en potencia todas las demás. La simbólica la encontramos más bien entre los símbolos, como relación entre éstos, es una suerte de *continuum* simbólico que se conforma para darle significado y coherencia al imaginario. Si queremos usar un término preciso para este aspecto, diremos que su fuerza significativa y esencial descansa en lo que denominaremos *dialogía simbolizante*. Este es un proceso constante que busca siempre relacionar, cofusionar lo que se encuentre disperso, pero formando a su vez, parte de una epistémica simbólica cultural totalizante.

En relación a nuestra investigación es interesante resaltar que Ricoeur (1969, 2006 y 2008), plantea una *simbólica del Mal*. Donde argumenta que ésta no es solo una subjetividad del hombre escindido del ser, sino un inquebrantable “símbolo de la sutura del hombre al ser. Ricoeur en esta simbólica, concibe el Mal, como “aventura del ser” que forma parte de su historia (2008, p. 281), de lo humano. Una historia que reconoce la presencia de símbolos trágicos que hablan de un misterio divino del Mal. Por tal razón Ricoeur afirma que es posible que a lo divino haya que envolverlo en tinieblas, es decir, que lo divino quizás posea una primera faz demoníaca. Se puede reafirmar esta idea: misterio divino del Mal, con la noción del *dios malo* que Ricoeur refiere en su libro *finitud y culpabilidad* (1969). El mal para Ricoeur es un enigma que encierra el “pecado, el sufrimiento y la muerte” (2006, p.23). Dejamos al margen, en esta investigación, aquello que concibe al mal como una culpa moral o como sufrimiento, es decir, lo que nos afecta por la acción de otros y nos apoyamos en el mal que viene o representa la muerte. Ricoeur señala que el mal tiene una “faceta demoníaca” (ob.cit., p.31) recogida en expresiones narrativas (mitos y relatos legendarios) del folclore. Tomando como base lo expuesto hasta este momento, nos atrevemos a proponer una *simbólica de lo siniestro*; entendida ésta como expresión del misterio, de lo fantástico como otredad, como rasgo espectral que es presencia en el mundo vivencial del hombre, como angustia y temor ante lo terrible.

CAPÍTULO IV

4.- HERMENÉUTICA SIMBÓLICA Y ESTUDIO DE LA LEYENDA FANTÁSTICA DE LA LLANURA VENEZOLANA

4.4.1.- LA HERMENÉUTICA

Toda expresión escrita del hombre está siempre ahí para ser interpretada. Parece esto un acto de prestidigitación lingüística; pero no es así. Ciertamente la escritura no es la realidad, sino un aspecto de ésta. Aunque no la refiere en su totalidad; pero describe sus comportamientos (Panikkar, 2006). Quiere decir que en el discurso escrito hay símbolos de la realidad humana y eso es lo que trata de interpretar el hombre. Toda interpretación textual, religiosa, profana, científica, cultural, literaria o de otra índole, tiene como propósito la definición de un sentido *unívoco* de tipo simbólico. Al revisar los inicios de la interpretación, como proceso de búsqueda del sentido real de un texto, nos encontramos con el mundo recóndito de las escrituras sagradas de la humanidad. Son muchas y diversas las muestras en este sentido, pero aquí haremos referencia a la exégesis de la cristiana.

La interpretación no es un evento fortuito, es producto de una tradición y de una metódica. Se interpreta basándose en la costumbre, es decir, que ésta se enmarca en una historia, en una tradicionalidad. Por tal razón, se interpreta y se explica desde un lugar determinado. Este atavismo es fundamental para mantener la secuencia interpretante de cualquier epocalidad. En la hermenéutica, por ejemplo, la interpretación se inicia en un contexto religioso. En ese sentido encontramos que Orígenes de Alejandría (185-253 o 254 d. C.), expone que en un texto se pueden tener tres (3) tipos de interpretación: literal, espiritual y alegórica. Estos niveles interpretativos guardan una relación con partes del hombre: cuerpo, alma y espíritu. El sentido literal, sustentado en un análisis histórico-gramatical-filológico, contiene la realidad material del texto, es decir, con aquello que es sensible y terrenal. Tiene una función básica: ser imagen y símbolo del sentido de lo humano. En un texto hay significación, más que significados. Las palabras pasan a ser un instrumento en la idea de revelar el carácter divino, completo y profundo de los misterios del hombre. Por último, señalamos que el método alegórico pretende encontrar la esencia de la cosa misma.

Con este esbozo sobre los sentidos o niveles de interpretación de la escritura, podemos abordar la visión teórica sobre la hermenéutica, como herramienta de interpretación. Históricamente, el origen de la hermenéutica, se ubica entre los siglos XVI y XVII. Es digna de mención la obra de un autor del siglo XIX como [Friedrich Schleiermacher](#), quien parte del trasfondo teológico de la hermenéutica y la hace ver o girar hacia la filosofía. Su idea de hermenéutica la situaba en el lenguaje, en el ser que habla. Con Schleiermacher y después con Dilthey “el problema hermenéutico se convierte en un problema filosófico” (Ricoeur 2008, p. 10). La hermenéutica transitará entonces por los senderos alegóricos del lenguaje, ya que esta multiplicidad ha de entenderse como un enunciado que significa una cosa; pero al mismo tiempo representa otra, sin dejar de significar la primera. Aquí se establece como fundamento que el problema de la hermenéutica es el conocimiento (epistemología de la interpretación) y no una ontología de la comprensión del ser finito, a la manera de Heidegger (Ricoeur 2008).

Tanto la creación como la interpretación son expresiones discursivas. Es por eso que Ricoeur (2010, p. 170) deja claro que en el “discurso se actualiza la función simbólica del lenguaje”. Lo lingüístico es objeto y sujeto de todo proceso hermenéutico. Ya sea el análisis propiamente de la diégesis, del universo de una obra literaria o bien la producción discursiva ficcional. Con el lenguaje imaginamos mundos, pero a su vez, éste nos ayuda a expresar la comprensión e interpretación de ese universo creado. Puede ser interpretado y entendido por su condición de realidad mediadora. En la esencia simbólica del lenguaje se encuentra al hombre y parte de su mundo. Por eso, el elemento que une “al ser con el hombre y al hombre con el ser” (Ortiz-Osés, 1989, p.208), es el lenguaje. Al asumirse la hermenéutica como modelo interpretativo para la comprensión y entendimiento de las realidades humanas, pasa por adoptar al lenguaje como sistema de componentes en relación significacional, como un “*continuum que se verifica*-entre la realidad y la idealidad, un *mundo intermedio*” (Ortiz-Osés, 1989, p.210) que busca afianzar y sostener los universos literarios y simbólicos del hombre.

El texto literario no sólo está para ser leído, sino para ser interpretado. La interpretación trata de establecer una relación mediadora entre lector, realidad y texto. Surge de ese mundo constituido por el lenguaje. La interpretación “es lo que ofrece la mediación nunca perfecta entre hombre y mundo” (Gadamer, 1998, p. 327). Viene a ser la estructura originaria del ser en el mundo. La precisión epistémica de la interpretación genera en la lingüística la noción de texto. El texto hermenéutico se superpone a la perspectiva gramatical o lingüística, es un producto intermedio. Cualquier escrito no es texto, el carácter legible está implícito en éste e igualmente ciertas condiciones comunicativas que rebasan el contenido de lo escrito.

El discurso narrativo tiene un sentido oculto en el sentido aparente que trata de develarse con la interpretación (Ricoeur, 2003b). Es en esa *otredad*, que debe ser descifrada, donde opera la lógica de la hermenéutica. El pensamiento hermenéutico de Ricoeur, conformado por la tríada: comprender, explicar, aplicar; estudia lo aparente; pero su agudeza se dirige a lo otro; eso que debe ser develado. Esa búsqueda se hace por la dinámica de la pregunta-respuesta, proceso un tanto parecido a la mayéutica socrática, sólo que más que enseñar, la idea es la comprensión, pues el texto responde a una lógica iniciática originada por una pregunta y la tarea hermenéutica consiste en hallar las respuestas diversas a esa pregunta en el hermético engranaje textual.

Los hermeneutas consideran que “es el texto el que tiene un sentido múltiple” (Ricoeur, 2008, p. 63) y ese texto es un mundo, de tal manera que la multiplicidad y su naturaleza correlacional de su realidad contextual es el verdadero objeto de estudio. Uno de esos universos donde proliferan los sentidos, es el simbólico. El hecho de lo multívoco se produce en el carácter rizomático-acepcional de la palabra, ya que como entidad lingüística acumulativa en su semántica, siempre ha de tener más de una significación, sin que las anteriores o aquellas que lo provocaron, pierdan su sentido originario. En ese proceso acumulativo, la palabra se redimensiona como diversidad especular. Si bien la naturaleza polisémica la hace ver como un ente con más de un sentido,

esta posibilidad no es infinita. El texto escritural u oral en su condición hermenéutica abre muchas posibilidades de comprensión en su ilimitada instancia temporal y favorece, dada su dimensión analítica y abstracta, la universalización de su sentido real.

En relación a este último aspecto, sería relevante detallar algunas ideas de Gadamer (*Verdad y método II*, 1998), quien desarrolla una hermenéutica filosófica de las ciencias humanas. La verdad expresada por el lenguaje como objeto final es el planteamiento hermenéutico gadameriano, discrepante, por ejemplo, de la visión metódica planteada por Dilthey. En Gadamer el comprender plenamente sólo se alcanza cuando se es “capturado” por lo que se intenta comprender. De igual manera enfatiza la necesaria *fusión de horizontes*, es decir, un ambiente constituido por el intérprete y su objeto, entre el lenguaje y el mundo. Busca Gadamer, específicamente en *Verdad y Método*, una pretendida universalidad del pensamiento o giro ontológico que se sustenta en la expresión: el ser que puede ser comprendido es el lenguaje. La universalidad gadameriana se entiende porque en ésta, el lenguaje acoge todo contenido de sentido (Grondin, 2008). No debe concebirse como la reducción de la realidad al orden lingüístico, sino como aquello que trasciende el propio lenguaje y que tiene un sentido que puede ser compartido por todos. Esto es relevante remarcarlo porque no puede el texto renacer en cada lectura o interpretación; debe haber algunas líneas o interpretaciones correlacionantes significativamente. Ha de existir un registro delimitado de sentidos, ya que la ambigüedad sobre una textualidad específica no es un indicio de que se avance hacia una interpretación ajustada a lo que se expresa en la escritura u oralidad, sino más bien una falta de precisión en el análisis hermenéutico.

4.4.2.- HERMENÉUTICA SIMBÓLICA

La hermenéutica es una construcción discursiva significativa, en la medida que interpreta y captura lo real y lo simbólico. Su fin radica en una búsqueda de carácter interpretativo y comprensivo dentro de la realidad e imaginarios del hombre. Es hacia allá donde debe apuntar el trabajo hermeneuta y no sobre

extractos de “supuestas impresiones provenientes de las cosas mismas” (Ricoeur, 2008, p.10). La hermenéutica trata de comprender el mundo del hombre a través de sus diferentes configuraciones simbólicas y lo interpreta para hacerlo aprehensible al pensamiento humano. Es una interpretación bajo una eminente condición ontológica y propende por esa naturaleza a la universalidad de sus hallazgos, así como el alcance de su sentido. El lenguaje (valor polisémico de las palabras o relación dialogal de lo escrito) es la clave para hacer dicha interpretación. La amplía y hace abarcable su comprensión (el ser- en- el mundo precede a toda reflexión). Interpretar supone un proceso –preguntas y respuestas– por medio del cual, los “interlocutores determinan en común los valores contextuales que estructuran su conversación” (Ricoeur, 2010, p.47). Más allá de lo dialogal, la interpretación acerca, iguala; convierte en contemporáneo y semejante aquello que en principio era extraño. Interpretar es apropiarse del sentido o intención del texto y también del ser que se aleja o se confina en la palabra escrita o hablada. Retrotraerlo a la realidad significativa del mundo y del hombre mismo, es su tarea. El texto pone en evidencia una mediación reflexiva, una forma de pensar y hasta allá debe transitar la interpretación.

Este proceso es abierto, ya que las propuestas de sentido de todo texto escrito o conversacional no se detienen; en éstos; ninguna visión puede catalogarse como concluyente. Bien lo comenta Aníbal Rodríguez (2005, p.71): en el proceso hermenéutico no hay últimas palabras, todo es un constante decir. Estamos ante una “hermenéutica de la escucha demorada del otro”, de la convivencia con los otros. De tal manera, que este *continuum interpretativo* suprime la idea de que en el texto halla una “intención perdida” que sea el destino final del interpretante y a su vez justifique *per se* la trashumancia por la escritura, sino que la pretensión de fondo es “desplegar ante el texto, el mundo que abre y descubre” (Ricoeur, 2010, p.51) por sí mismo; pero no en referencia al propósito psicológico del autor, sino como *explicitación del ser* o de las estructuras existenciales constitutivas del ser en ese mundo textual, y por extensión, humano.

Desde el siglo XIX la hermenéutica tiene la “pretensión de ser un método general de las ciencias del espíritu” (Mayr, 2004, p. 321). Esta idea fue una tendencia axiomática en un momento del devenir hermenéutico, pero ya en el siglo XX Heidegger no ve la hermenéutica como un método, sino como la comprensión existencial-histórica del ser. Siguiendo a Gadamer (Verdad y método) la hermenéutica es una vivencialidad del hombre. Comprende procesos y acciones que se fortalecen con la experiencia permanente del accionar hermenéutico. La experiencia hermenéutica se sustenta en la realización de círculos concéntricos, donde cada acción comprende un mayor acceso a la verdad del texto, al sentido y a las posibilidades infinitas propias de cada lectura.

La hermenéutica gadameriana tiene tres (3) esferas: la estética, la histórica y la lingüística. La primera recoge reminiscencias kantianas (*Juicio del gusto*) y permite la experiencia del ser poseído por el objeto. En la esfera histórica las tradiciones representan la posibilidad de darle continuidad a alguna idea en los espacios sociales. Mientras que en los escenarios del lenguaje destaca la copertenencia a las cosas dichas. El ser está ahí representado en la palabra y si está ahí en el lenguaje, la interpretación tiene un marcado sentido ontológico.

La filosofía hermenéutica gadameriana, aclara Ricoeur (2010), va hacia y desde el sentido particular a la universalidad. El alcance o proyección es amplia, pero su punto de partida es a su vez de “carácter local” (Ricoeur, 2010, p.310). Dado que toda reivindicación de universalidad es emitida desde algún lugar. Al referirse a lo amplio del alcance, busca valorar la universalidad de la dimensión lingüística hermenéutica. Hay que hacer referencia a que la “universalidad de este alcance es la contrapartida de la estrechez de la experiencial inicial en la que se arraiga” (Ricoeur, 2010, p.310), es decir, de esos dominios muy concretos, experiencias privilegiadas o comportamientos relativos al mundo donde se actúa. Ricoeur llama a este tipo de hermenéutica: *regional*, dado que se circunscribe a una dimensión eminentemente lingüística, esto es lo que se puede decir (lugar desde donde se habla) y no aquello que se representa por medio de reglas idiomáticas. Es sobre la experiencia inicial del ser. Podemos señalar que la hermenéutica (Garagalza, 1990, p. 31) le da primacía al lado “profundo y

simbólico que penetra en la intimidad de la vida” de los hombres. Para reforzar esta apreciación, veamos lo que Solares (2006) manifiesta al respecto:

A través de una síntesis multidisciplinar de teorías y métodos antropológicos, filosóficos, sociológicos, históricos, psicológicos y literarios, la investigación hermenéutica de la imaginación simbólica se funda en el análisis comparativo de los procesos simbólicos como elementos determinantes de la creación literaria y artística, como elementos sintomáticos de actitudes socioculturales, en torno del *sentido* de la existencia (p.136).

Lo simbólico se justifica y se entiende como construcción de configuraciones culturales que buscan darle sentido a la realidad de los individuos. Por tal razón, es el *ser* simbolizado y simbolizante quien se traduce en el objeto fundamental de los estudios hermenéuticos. Así, el sentido ontológico de la interpretación del texto se constituye en el supuesto más general de la hermenéutica (Ricoeur, 2010).

El símbolo, aunque impregnado de misterio, ha de interpretarse siempre para delimitar los senderos de su significación. Siendo el símbolo una realidad cuyo sentido permanece velado y la hermenéutica, una forma sobrentendida para la interpretación, pareciesen que han de surgir problemas entre ambas entidades epistémicas, ya que una representa la indagación y el otro el ocultamiento. Afortunadamente no es así. La hermenéutica en su intención interpretativa sobre lo simbólico adquiere una dimensión que la hace construir los mecanismos necesarios para cumplir su rol de interpretante. Y el símbolo siempre deja un margen significacional velado. La hermenéutica simbólica o antropología hermenéutica es la vía para la “interpretación cultural del inconsciente colectivo” (Espinoza, 2011, p. 46). Inconsciente que se expresa en arquetipos, imágenes y figuras simbólicas atemporales que se encuentran en mitos, leyendas y otras modalidades discursivas. Lo mítico “habita intensamente tanto en nuestros síntomas y fantasías como en nuestras ideas y sistemas conceptuales” (Hillman, 2004, p.154) y la leyenda, como medio de expresión, ha estado allí para darle continuidad a la infinita explicación humana sobre el mundo y sus misterios.

La hermenéutica simbólica no solo se apoya en el imaginario, sino que se expresa en lenguajes simbólicos específicos y las leyendas vienen a ser uno de éstos. De tal modo que la realidad simbólica es la fuente y destino de sus estudios. En Ortiz-Osés (2003) la hermenéutica simbólica pasa del significado al sentido, eso que se quiere decir. Entre significado y sentido, pudiese parecer imperceptible el matiz diferencial; pero el contraste semántico entre ambos términos es evidente. El significado suele estar cosificado en documentos y en la memoria de la gente, pero el sentido lo dinamiza la contingencia de la infinitud. Uno estaría encerrado y el otro forjando asiduamente su significancia hacia y en lo infinito. Ese sentido se proyecta en un universo simbólico cultural múltiple. Interpreta la realidad y su alteridad en el contexto simbólico de su valor. Espinoza propone que entendamos por hermenéutica simbólica “una actitud que coimplica a los contrarios en su relacionalidad y sincronicidad simbólica” (2011, p.49). La hermenéutica simbólica tiene tres bases fundamentales: el arquetipo, lo complejo y el símbolo. Con estos elementos construye su andamiaje de coimplicación de imágenes (Espinoza, 2011). En esta investigación le damos preeminencia a lo simbólico y a lo arquetipal.

4.4.3.- CRITERIOS DE LA TEXTUALIDAD DE PAUL RICOEUR

Una de las grandes interrogantes abiertas en el pensamiento hermenéutico actual es la que formula Ricoeur sobre el texto. Su pregunta es sencilla, preliminar en sus múltiples investigaciones, pero contundente en su forma de encontrar -por la vía de modelos lingüísticos básicamente- alternativas a la pregunta: ¿Qué es un texto? Su primer pronunciamiento es categórico: “todo discurso fijado por la escritura” (2010, p.127), se puede tomar como un texto. La inscripción discursiva entra en la dinámica de lo escritural. Estos tres elementos (el discurso, modalidades de fijación y la escritura) se conjugan de forma constante para dar claridad a la noción de lo textual en Ricoeur. Hay un cuarto componente implícito en el dictamen que viene a darle sentido a la respuesta en esta etapa inicial de su pensamiento sobre esta temática; nos referimos a *lo fijado*. Eso que la escritura

modela, en términos de sentidos simbólicos, en su discursividad es lo que constituye realmente el texto.

En el libro *Teoría de la interpretación* (2003b), Ricoeur había señalado que el acontecimiento de lo *dicho* por el habla o la escritura y el sentido noemático del discurso es lo que trata de asentarse en un texto. El noema para Ricoeur (1990) es ese algo a lo que se apunta, el objeto implícito que viene de la noesis (polo subjetivo) y que se hace visible por la palabra o al menos interpretable. Muy claro refiere que toda intención discursiva busca “el sentido del acontecimiento” (2003b, p.40) de lo que se aspira decir con la escritura. Esa pretensión, depurada del propósito (noesis) mental de quien haya escrito la obra y de las referencias ostensivas (parafernalia gramatical) de la misma, se traduce en la significación (noema) del evento escritural. En definitiva, el acontecimiento -como habla o escritura- es un acto evanescente, un episodio fugaz comunicacional que trata de mostrar la “cosa del texto, a saber, el tipo de mundo que la obra despliega” (Ricoeur, 2010, p. 155). Ese mundo abierto (apertura por lo discursivo) por la palabra –mediación sígnica- tiene matices ontológicos, es dimensional y pertinente al pensamiento del hombre. Su valor viene dado por la significación que tiene para el *ser* humano, para la vida. Una última precisión, el discurso oral, al compararlo lógicamente con la firmeza que ofrece la escritura, tiende a ser más evanescente, más vulnerable. También debe decirse que esa evanescencia se produce en la emisión del enunciado, en la palabra que se articula, pues en el sentido profundo de toda oralidad, el acontecimiento discursivo logra fijar, en cierto modo, algunos de sus rasgos elementales en el imaginario social.

El texto es una plurivocidad, muy diferente a la ambigüedad oracional y a la polisemia lexical, que abre una “pluralidad de lectura y de interpretación” (Ricoeur, 2010, p.185). Pero teniendo en cuenta que las interpretaciones sobre un texto no son infinitas, pues el texto es un campo de interpretaciones posibles. Ricoeur propone la organización de la problemática del texto en cinco temas o “criterios de la textualidad” (2010, p.96) .

El primer criterio es la **Realización del lenguaje** como discurso (C1), como dialéctica: acontecimiento-significado, que se da en un tiempo y en un espacio. Sucede y acontece algo al hablar y naturalmente algo tratamos de significar con la construcción gramaticalizada de la palabra. Si decimos oralmente o por escrito una cosa, estamos mostrando un mundo significativo en ese lenguaje. Lo lingüístico, como referencia del mundo ontológico, se realiza o expresa en la discursividad. Este hecho discursivo se esquematiza en niveles. En un primer momento tenemos un sentido proposicional, o sea, el “acto de decir” algo. Es el momento locucionario de esta realización. El acto locutivo sobrepasa lo oracional para terminar en una enunciación o enunciado que puede ser emitido y comprendido por otros. Esto indica que la palabra da paso a la estructura gramatical de la oración, ésta cede espacio ante el enunciado y todo termina en el texto como unidad de sentido comunicacional y objeto final de la hermenéutica.

Una segunda instancia la constituye la fuerza ilocucionaria, es decir, aquello que “*hacemos al decir*” para reforzar paralingüísticamente el enunciado. Si bien aquí se profundizan los elementos proxémicos y kinésicos del discurso, los recursos idiomáticos permiten registrar unas marcas sintácticas que “constituyen un sistema de inscripción que hace posible en principio fijar mediante la escritura” (Ricoeur, 2010, p.100) las señales ilocucionarias.

Como tercer nivel del acto discursivo está lo perlocutivo, comprendido como el efecto que generamos o provocamos por el “hecho de que hablamos”. Este último nivel se aleja del carácter lingüístico de los dos primeros. Su inscripción en el discurso presenta serias dificultades por su condición simbólica y por lo noemático de su realidad. Ricoeur asevera que su función en el discurso recae directamente “sobre las emociones y las disposiciones afectivas del interlocutor” (2010, p.100). Recordemos que de esa noción del discurso como estímulo o efectos en el otro, nos basamos para relacionar este aspecto del lenguaje con la *Modalidad de textualización por hipotiposis* de las leyendas, expuesta anteriormente.

El segundo aspecto es la **Realización del discurso** como obra estructurada (C2). Una obra es una totalidad finita y cerrada, evidentemente más extensa que una oración. Lo escrito tiene un estilo que le confiere el autor y se expresa en diversos géneros literarios: poesía, ensayo, leyenda, etcétera. Tanto en la organización como en la estructura de la obra se dinamizan la extensión y comprensión discursiva. Esta dinámica se ve actualizada constantemente por la acción hermenéutica, es decir, el hombre se objetiviza en el discurso y la interpretación busca darle sentido al mundo del discurso. Al llevar esta idea al corpus de leyendas, se puede notar que estos relatos fantásticos expresan algo del imaginario simbólico de la llanura y que la tarea hermenéutica es descubrir la trascendencia, lo ontológico de ese discurso ficcional.

El tercer criterio esquematiza la **Relación del habla y de la escritura** en el discurso (C3). Nuevamente Ricoeur (2010, p.104) hace una pregunta determinante: ¿Qué sucede con el discurso cuando pasa del habla a la escritura? El cambio de código de oral a escrito solo introduce un factor exterior y material: la fijación del acontecimiento discursivo y proyección del sentido. Esta fijación bifurca o distancia los destinos del creador y de lo creado. El sentido que le da el lector trasciende lo psicológico (el autor) y las condiciones inmanentes del contexto sociocultural del discurso. Esa trascendencia no significa un corte brusco del contexto enunciativo. El enunciado se origina en un universo social que no queda anulado totalmente en la interpretación o en la conformación del sentido. Después que el texto llega al lector, la autoría queda al margen. Lo escrito se hace referencia autónoma del autor. La escritura, en su afán por establecer el noema del hablar, es decir, el pensamiento, se hace objetividad intencional.

De tal manera que la estructura noemática puede ser interpretada, dado que fija la idea o significado de lo dicho. No sólo especifica un acontecimiento por la grafía lingüística, sino que precisa la condición dialogal de ese acto comunicacional, de ese enunciado discursivo. La escritura implica un distanciamiento explícito, pues se sabe que éste queda prefigurado por la condición grafemática del mismo discurso. Por otra parte tenemos que el habla

es acción discursiva factual, acontecimiento fugaz. Esta relación en la hermenéutica de Ricoeur nos visualiza el origen oral de las leyendas y la fijación de sus relatos por la escritura. Desde nuestro criterio, la diégesis de cada leyenda de la oralidad de la llanura nacional se distingue aún más por la acción escritural. La oralidad discursiva de cada leyenda, con sus códigos significativos, cuando pasa a la escritura se somete a los parámetros de esta última, al sentido o intencionalidad textual.

El cuarto criterio planteado por Ricoeur analiza **la obra discursiva como proyección de un mundo** (C4). El mundo del texto encierra sentidos diversos (idealización del discurso) y ofrece un valor de verdad, una pretensión de alcanzar la realidad, es decir, la verdadera referencialidad textual. Aquello sobre lo cual se habla en la escritura es el objeto referencial real. En el texto lo que existe efectivamente es la explicitación del *ser en el mundo*, detallado en (casi) toda su esencia. El mundo que se ve proyectado no tiene nada que ver con lo cosmológico, sino con una totalidad ontológica vivencial: el hombre. El mundo del texto vincula su discurso a un objeto ideal (el sentido) y a referencias significativas de la realidad. Es un mundo narrado, no es captado de lo real, en tal sentido, la literatura trata de construir *variaciones imaginarias* para que operen distanciadamente en lo real.

El mundo ontológico que se pretende construir en el discurso, está en aquello sobre lo cual “trata” el texto como sentido general. Ese “tratar” supera la intención del autor y se ubica en lo que Ricoeur (2004b, 2009) denomina la estructura o gramática profunda del relato. Dentro de esa fijación escritural están primordialmente las vivencias del ser, los acontecimientos humanos, las preocupaciones, sueños y miedos del hombre. Como hemos venido tratando de equiparar teoría con el sentido ideal del corpus estudiado, señalaremos que el mundo que se proyecta en las leyendas fantásticas da cuenta de un ser que vive atemorizado por lo siniestro, pero que tiene otras vivencias en su llanura, que hacen su estancia relativamente más tranquila.

Y como último criterio tenemos la obra **discursiva como mediación** de la comprensión de uno mismo (C5). Aquí el lector busca comprenderse a sí mismo y de apropiarse del mundo sociocultural del discurso. Todo texto es un signo cultural que te da la oportunidad de descubrirte, desarrollarte y revelarte ante él. El lector se comprende ante el mundo ficcional e imaginario que se devela en el texto. Ese mundo es el que “forma y transforma según su intención el ser- sí mismo del lector” (Ricoeur, 2010, p. 117). Se caracteriza por las diferentes dimensiones simbólicas del *ser-en-el-mundo*. En esta fase, la relación texto-lector, adquiere una verdadera significación, pues el mundo develado con la lectura guarda características homológicas con los imaginarios del lector. El sentido de la obra se correlaciona con el sentido que va develando el ser que lee e interpreta. Para finalizar este aspecto de los criterios de textualización de Ricoeur, percibimos que las leyendas fantásticas de la llaneridad venezolana, están como narraciones imaginarias que le permiten al hombre llanero identificarse en ese discurso fantástico y espectral. En estas narrativas del Mal, con la presencia de diablos, almas en pena, espectros demoníacos, también coexiste el andar imaginario de un llanero, de un hombre que ve en el discurso literario otra forma de su existencia.

Se acota que a cada leyenda se le determinarán las secuencias diegéticas más importantes y se le conformará un registro isotópico con los términos que identifican la simbólica de lo siniestro. Una secuencia es un enunciado sintáctico que responde a una acción básica del relato. Podemos denominarla como estructuras lógicas de la narración que regulan el discurso literario. Ricoeur (2008c) la llama unidad narrativa. Un texto literario pudiese tener una cierta cantidad de secuencias argumentales de lo narrado. Por tal razón, aquí vamos a entender por secuencia diegética, aquella serie hechos que suceden en el relato y que pueden ser sistematizados en una estructura o resumen. A cada leyenda se le ha estructurado un esquema secuencial de su argumento, es decir, se conformaron diferentes unidades argumentales (Di Marco, 2005) que permiten elaborar una sinopsis precisa sobre ésta. Las secuencias, quedan entendidas finalmente, como unidades constituyentes del texto (Agosto Riera, 2011), representan una red de

enunciados sintácticos correlacionados con la totalidad del relato. Mientras que la noción isotópica condiciona la coherencia interpretativa de un texto y revela el grado de semanticidad de los lexemas usados en el discurso. La isotopía (Greimas, 1973a) apunta a la permanencia de una base clasemática, con variabilidad en sus unidades representativas; pero que de ninguna manera esta variación afecta el marco isotópico. Greimas en su libro: *En torno al sentido* (1973b), retoma el tema de la isotopía y afirma que ésta es un “haz de categorías semánticas redundantes que el discurso considerado implica” (1973b, p.6). La redundancia lexical no es vaciedad, por el contrario, es un proceso discursivo que refuerza la fijación de la idea. La implicancia es reforzamiento lexical del sentido textual. Si bien en un discurso hay diversas isotopías por intermedio de la “articulación isotópica” (Jiménez Turco, 2003, p.66) se trata de lograr “la orientación de sentido” que sería la base de toda estructura isotópica.

La identificación de los cuadros isotópicos de un texto facilita la lectura (a través de las macroproposiciones) del desarrollo temático (Corvetto Fernández, 2002). La identificación y análisis semántico de las isotopías ayudan a comprender un texto y asumirlo como “conjunto de categorías sémicas” (Viñas Piquer, 2008, p.437). Permiten, indudablemente un proceso de comprensión lectora más eficaz; aunque bien pudiesen resultar reiterativas en el texto; pero esta frecuencia lexical, frasística, apoya la realidad sémica o significativa del discurso textual. Un manejo apropiado de estructuras isotópicas contribuirá a la coherencia interna del texto y a su mejor comprensión por parte del lector (Moreno y Puerta, 2013).

Se debe señalar que las leyenda del corpus, sustentan su lenguaje y discurso estético, en una serie de registros isotópicos o lexías denotativas de lo ominoso (Diablo, Bola de Fuego, caballos negros encendido en llamas, errancia, cantador solitario, celaje, Silbón, espantos, infierno, Mandinga, misterio, montañas de San Camilo, muerte, Mula maniá, noche tenebrosa, Pacto infernal, seres endemoniados, tinieblas) y en símbolos siniestros como: Satanás, serpientes, fuego infernal, aguas maléficas, sombras errantes, la Llorona, la

Sayona y toponimias malditas: Mata del Ánima Sola, montaña de San Camilo, Galeras del Pao. Tanto el léxico de significación espectral como las imágenes demoníacas, configuran el *continuum* simbólico de lo siniestro que tratamos de sustentar.

4.4.4.- CARACTERIZACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE CATEGORÍAS EPISTÉMICAS DE LO SINIESTRO EN LA LEYENDA FANTÁSTICA VENEZOLANA

La revelación o manifestación de lo sagrado es una constante en la historia del hombre. Bien porque el mismo hombre lo va edificando en sus oraciones y prácticas religiosas o porque lo sacro lo elige a él para manifestarse, tal como Eliade (1981) lo plantea por intermedio de la hierofanía. Ahora, cuando se manifiesta lo siniestro, no hemos encontrado una designación léxica ajustada. Si bien Eliade hace mención a que el hombre vive lo sagrado por su condición de religioso; pero reconoce que ese espacio donde interactúa no es homogéneo, es frágil, tiene vacíos, laberintos, pasajes inexplicables, es decir, no sólo hay expresión de lo divino, sino que se hacen presentes otras manifestaciones. Resaltan entonces, otras verdades que giran misteriosamente en ese espacio humano, que en definitiva marcan distancias con la realidad exclusivamente hierofánica.

Ahora bien, en la dinámica de nuestra investigación sobre las leyendas fantásticas, consideramos que dándole el nombre de profano a ese otro aspecto, no era suficiente de acuerdo a nuestro criterio, pues apenas estaríamos apelando a una estructura lingüística antinómica: *sagrado/profano*. Lo profano sería todo aquello que no fuese sacro. Eliade (1981, P.16) destaca que para el hombre es vital estar al tanto de la “experiencia del espacio profano”, pues en ésta se rechaza la sacralidad de la vivencia humana. Por esta aseveración de carácter dicotómico: *sagrado o profano*, es que exceptuamos que la fórmula de la contraposición lexical sea la salida. Eliade indica que lo sagrado es lo real y que los lugares de lo profano están por los senderos de lo aparente. Se puede identificar en este planteamiento la huella de la doctrina platónica de las ideas, pues lo sacro estaría

en el *topos urano* y lo mundano fuera de lo celestial. También pensamos, dado el carácter numinoso del misterio, en lo *tremendum* y fascinante referido ya por Rudolf Otto (1996). Vale decir, en lo divino y demonial, en considerar el término de *numenfanía*. Sobre todo especulando con algún atisbo demoníaco y fantasmal de las figuras divinas. Pero al indicar la *numenfanía* como una aparición siniestra, estaríamos diciendo que toda imagen infernal es a su vez una deidad y no estaríamos en lo cierto. También descartamos llamar a todo lo siniestro del corpus *epifanía demoníaca*, aunque estando en cuenta de que Espar (1998), por ejemplo, llama “epifanía del Diablo” (p.81) a todas las apariciones del contendiente de Florentino en la leyenda de Arvelo Torrealba y que Chacón Pérez (2004) señala que *El Silbón* es una de las epifanías del universo estepario del llanero.

Tratando de dar una acertada respuesta a esta incertidumbre, hemos decidido que en esta investigación, la presencia de lo siniestro se denominará léxicamente de acuerdo a la naturaleza y forma temática predominante de ese halo espectral que tenga el texto de la leyenda analizada. Una definición más amplia de cada una de las categorías epistémicas se presentará cuando se desarrollen y ejemplifiquen en el transcurso de la investigación. Se deja claro que cualquier figura siniestra, caracterizante de una categoría determinada, se cruzará indistintamente en el argumento de otras leyendas del corpus. Podrían aparecer dos o más de estas manifestaciones en una leyenda; pero como la intención radica en esquematizar estos relatos, para proceder a su análisis hermenéutico, se ubicará la leyenda en la categoría que se corresponda con la preeminencia de una de estas imágenes siniestras o demoníacas. Se proponen cinco (5) categorías epistémicas que representan y configuran la simbólica de lo siniestro en la leyenda fantástica de la llaneridad venezolana.

Por intermedio de un proceso de desagregación y recomposición sobre la estructura morfológica de términos como: hierofanía (Mircea Eliade) y teriomorfo (Gilbert Durand) hemos configurado estos neologismos. Hierofanía, se divide en *hieros* (*griego*) que significa sagrado y *faneia* que equivale a:

manifestar. Aquí nos quedamos con la desinencia **faneia** para todos los nombres propuestos. En cuanto al término **teriomorfo**, nos basamos en que Durand lo presenta como una palabra que encierra el simbolismo animal. Figuras que tienen una forma bestiaría. De tal manera que si en una leyenda fantástica del corpus analizado, se manifiesta una imagen bestiaría, la denominamos teriofanía. Se entendería como la manifestación de lo siniestro en forma de animal. Bajo este procedimiento lingüístico se presentan cinco (5) categorías epistémicas: **Daemofanía, Teriofanía, Damntopofanía, Nictofanía y Brimofanía.**

La **Daemofanía** comprende aquellas leyendas cuyo trasfondo temático es la figura del Diablo (*Florentino y el Diablo*). En la **Teriofanía** se incluyen leyendas que describen animales siniestros (La Mula Maniá de la Mata Carmelera), así como aquellas que detallan la transformación de un ser humano en imagen bestiaría (*La leyenda de Juan Machete*). La **Damntopofanía** contiene relatos sobre lugares malditos. El no-lugar, contrario al *topos urano*. Demarcan indefectiblemente unos espacios siniestros (*Historia de las Galeras del Pao*). Con la **Nictofanía** caracterizamos las narraciones donde lo causante de lo aciago está representado por sombras espantosas (*El Silbón*). En la **Brimofanía**: se describe el terror que viene de alguna imagen fatal femenina (*La Sayona*).

4.4.4.1.- Daemofanía¹ (*manifestación de figuras demoníacas*)

El demonio (Diablo, Mandinga, Luzbel, Satán, Belcebú, Lucifer, Satanás, Maligno, Supay le llaman en aymará y quechua. En los pueblos del Chaco se le nombra Ayacuá, en Paraguay Añanga, en Brasil Maoiral o ferrabrás) en el imaginario social, religioso y fantástico del llanero representa lo infernal, lo maligno. Si bien en la cultura griega antigua el "daimon" no era tenido como exclusivamente diabólico, pues podrían ser espíritus buenos o malos, en nuestra cultura americana encarna lo siniestro. Lo demoníaco entraña el misterio y el asombro. Para Sócrates (la referencia se encuentra en Hadot, 2004) el "daimon" era más bien un alter-ego con el cual se podrían consultar saberes. Era una "voz"

que indicaba el buen camino. Al ser los *daimones* referencias para el entendimiento de la vida, adquieren la condición de sabios, dadores de conocimientos. Esto nos lleva a precisar el fondo esencial del pacto entre Mefistófeles y Fausto en la obra de Goethe: el conocimiento absoluto. Fletcher (2002) refiere el carácter daimónico del Diablo, pues se le presenta con cuernos. El Diablo es la representación absoluta del Mal.

Algunos estudiosos sostienen que lo maléfico también es una expresión divina. Por ejemplo, Scholem expone que el Mal es una “creación planificada por Dios” (2004, p.100). Esta afirmación se soporta en el texto bíblico, específicamente en el libro del profeta Isaías, donde se relata que Dios modela la luz y crea las tinieblas (Is. 45, 7). Hace

¹ Se toma demonio de *Daemon*, originario del [griego -δαίμων](#). Pero como entidad maligna. Para el llanero el demonio es el Diablo.

la paz y el Mal. El Mal es la “nada que está en el límite del ser” (Scholem, 2004, p.102). La naturaleza del Bien es la luminosidad, mientras que el carácter del Mal es lo tenebroso que llega de lo externo a perturbar o angustiar al hombre. Desde el Concilio de Nicea (año 325 d. C.), pasando por el de Praga, (año 561) se asume que el Diablo existe. Principio que se confirmó en el Concilio de Letrán en 1215. El Diablo es uno de los tantos ángeles caídos. De tal modo que lo demoníaco es un afuera, una nada, un mundo siniestro que trata de envolver con su negatividad las almas humanas. Su existencia, ante el hombre y en el mundo, ha sido una perturbación en el imaginario fantástico de la mayor parte de la humanidad. Es un orden demonial que escapa a los límites de la razón. Explica Roas (2000) que los “seres monstruosos que pueblan lo fantástico no serán otra cosa que encarnaciones de lo irracional, de todo lo desconocido que atormenta al hombre” (p. 81). Lo demoníaco es fuerza maligna. Siendo la negatividad la especificidad del Mal, diremos que lo maléfico vendría a constituir un atributo o marcador simbólico, de lo que en este trabajo definimos como simbólica de lo

siniestro. Esta negatividad se expresa en imágenes siniestras que causan angustia en el hombre. No se refiere a lo negativo, porque es contrario al bien, es negatividad demoníaca y espectral expresada en lo literario.

Vamos a revisar la presencia del Mal (*lo demoníaco*) en algunas religiones como el Zoroastrismo, el Maniqueísmo y el Cristianismo. Iniciamos con el Zoroastrismo o Mazdeísmo, religión irania (Eliade, 1999a) basada en las enseñanzas de Zoroastro (*Zaratustra*). En esta doctrina, *Ahura-Mazda*, crea tanto la luz (*Oromazdes*) como las tinieblas (*Aremanos*). Así se encuentra en la Gatha Yasna 30 de Zaratustra (Eliade, 1980b, p.83):

Al principio los ***dos espíritus*** han manifestado su naturaleza ***el bueno y el malo***,
en pensamiento y en palabra y en obra. Y entre los dos
el prudente elige bien, no así el necio.
Y cuando estos dos espíritus se juntaron,
en el principio establecieron ***la vida y la muerte***.
(negritas y cursivas nuestras).

Queda demostrado que la idea de un Dios creador de lo bueno y de lo malo en el mundo occidental es una influencia proveniente de las religiones indoiranías, específicamente del zurvanismo (Eliade, 1999a, 2004). Entre los iranos, el tiempo y el espacio, eran las fuentes comunes del Bien y del Mal. Estos dos principios de los iranos forman parte de la fundamentación religiosa occidental. Sus textos míticos cuentan que *Zurván*, divinidad de cuatro rostros, figura arcaica de la civilización de los Hurritas (Mesopotamia), tuvo dos hijos: *Ohrmazd* y *Ahrimán*. El primero representaba el Bien, la más pura luz, mientras que el segundo, simbolizaba el Mal, venía de las tinieblas y era tenebroso y maloliente. En este mito zurvanista “el mal es producido por el mismo gran dios, aunque involuntariamente” (Eliade, 1980a, p.366). Este hecho involuntario, producto de la duda de *Zurván*, hace que lo demoníaco carezca de un régimen ontológico exclusivo y sea producto de un yerro divino. La presencia de un ser lleno de luz como *Ohrmazd* y de otro sombrío y lleno de maldad como *Ahrimán*, refleja el carácter dualista de estos espíritus zoroastristas, hecho que circunscribe esta influencia en diversas religiones de otras partes del mundo.

Una de esas cualidades encarna en Zoroastro, quien es la luz. Existe la creencia de que Zaratustra o Zoroastro, brillaba en el vientre de su madre. Por eso *Ahrimán* quiso aniquilarlo. Su destrucción le hubiese permitido a la oscuridad reinar en la vida de los hombres. El zoroastrismo pretende demostrar que *Ahura-Mazda*, tiene dos grandes motivos como deidad: fortificar la presencia de la claridad –epifanía de la luz- y “el combate contra los demonios” (Eliade, 1999a, p.395) o fuerzas del Mal. Las enseñanzas zoroastristas les permiten a los hombres elegir entre el camino del bien y la senda del Mal. Claro, se espera que el hombre actúe por *imitatio dei*, bajo los principios de la divinidad. Este principio es totalmente opuesto a otras formas de pensamiento religioso como el maniqueísmo, donde ya lo demoníaco domina todas las estancias del hombre.

Pasemos ahora a la gnosis del maniqueísmo. Aquí toda creación es obra del Mal. El “mundo fue creado a partir de una sustancia demoníaca” (Eliade, 1980a, p.457). No obstante, el acto cosmogónico tiene una condición divina, pero la sustancia generadora era maléfica, ya que provenía de los cuerpos *arcontes* o espíritus funestos. Si el mundo es obra demoníaca, el hombre es su más repugnante encarnación. Al maniqueísmo se le conoce como una de las gnosis más sincréticas del pensamiento religioso de la humanidad. Su fundador *Mani* o *Manes*, toma lo más relevantes de otras religiones. La sabiduría maniquea depende de la confluencia de otros principios religiosos. Sus fuentes principales son el Zoroastrismo (fundamentalmente su cosmología), el Cristianismo (su noción escatológica: la resurrección de los muertos, la fe en la omnipotencia de Dios y en sus promesas de salvación) y el Budismo. Esta última religión se apropia de la simbología del fuego. Buda se representa bajo la forma de una columna de fuego. Se cuenta que Maní, redactó los siete tratados del canon espiritual del Maniqueísmo y allí se encuentra reflejada la heterogeneidad religiosa de su pensamiento. Este sincretismo no debilita a la doctrina maniquea, más bien la hace ser poderosa y originaria. En el maniqueísmo aparece con vigor el dominio del Rey de las tinieblas: *el demonio*. El gran principio escatológico del

maniqueísmo consiste en ponderar, al final de los tiempos, la victoria del Bien sobre el Mal.

En el Cristianismo también hay marcada alusión hacia lo demoníaco. Su Oración principal: *Padre Nuestro*, finaliza con una petición a Dios para que libere a los hombres del Mal. Se ruega esta liberación porque el Diablo extravía al hombre del camino del bien, de Dios, de la luz. Jesús llenó con su luz cegadora la ciudad de Belén. Se entiende entonces que la luz “era consustancial a Jesús, o bien una de sus epifanías” (Eliade, 2001, p.20). El demonio, por el contrario, anda en la oscuridad y los espíritus buenos por los senderos de una luminosidad divina. Este dualismo: luz/oscuridad, en la escritura cristiana es una influencia del pensamiento religioso iranio. En la Primera Epístola a los Tesalonicenses, se plantea esta antinomia, pues existen los hijos de la luz, del día y los hijos de la noche, de las tinieblas. Igualmente en el *Evangelio según San Juan* (Jn 8, 12), se tiene como sentencia firme que Dios es luz del mundo y el demonio la oscuridad. La vida del hombre se hace en la palabra de Dios y no en los dominios del Diablo. Y la vida era luz en el hombre y ésta brilla en las tinieblas. Este enunciado escatológico del Cristianismo, Dios venciendo siempre a lo demoníaco, es uno de los más usados en las narrativas del Mal que toman parte de esta simbología religiosa para la construcción de su ficcionalidad discursiva. Así tenemos que el Mal, las tinieblas, son manifestaciones nictomórficas del Diablo.

En el *Génesis* del Antiguo Testamento, aparece el Diablo, como serpiente, tentando y seduciendo a la mujer y al hombre. Se debe interpretar y comprender que se cae en las garras del demonio por desobediencia hacia Dios y por el deseo de ser como las deidades y conocer el Bien y el Mal. El Diablo simboliza la muerte, así aparece en el Libro de la Sabiduría: “Dios creó al hombre para la inmortalidad y lo hizo a imagen de su mismo ser, pero la muerte entró en el mundo por envidia del Diablo” (*Sab.* 2, 21-24). No sólo la muerte está en el demonio, sino que la mentira se oculta también en su palabra. En el *Evangelio según San Juan* (Jn. 8, 44), se precisa que el Diablo no se mantuvo en la verdad, “no hay verdad en él” y lleva la mentira dentro. En el Apocalipsis se describe

como Satanás (el Dragón, la Serpiente) es arrojado a la tierra. Por eso el lamento: “¡Ay de la tierra y del mar! Porque el Diablo ha bajado a ustedes con gran furor, sabiendo que le queda poco tiempo” (Ap. 12, 11-12). Así tenemos que dentro de ese espectro simbólico religioso del Cristianismo, las tinieblas, el Diablo, constituyen entidades simbólicas de lo demoníaco que atentan contra la vida cotidiana del hombre. Esta verdad está muy definida en el imaginario del llanero. En las leyendas del corpus, se identifica a Dios como figura ética y protectora, mientras que Satanás es la perdición, el adversario, el engañador. Los llaneros, ante cualquier manifestación demoníaca, se protegen invocando imágenes divinas.

En la visión del Cristianismo la obra de san Agustín sobre lo demoníaco es fundamental. Ya que su estudio sobre los demonios como expresión del Mal es ilustrativa. Lo demoníaco apareció en el universo cuando algunos ángeles, *Lucifer* entre otros, se hundieron en la desgracia. La *caída* originó la presencia del Diablo. Los caídos entraron a los dominios de las tinieblas, a las profundidades infernales. Aquí se originó el Mal demoníaco. No el mal de las acciones del hombre, hechos diferentes al bien, sino lo malévolos, lo misterioso, lo siniestro, como expresión de Satanás. Los demonios son entidades etéreas. No tienen límites en la intención de desplazarse. Superan a todo tipo de cuerpos terrenos con la destreza de su vuelo; hasta las aves más veloces quedan rezagadas. La ubicuidad sería otro de sus caracteres. Su estado corpóreo, la rapidez con la que pueden trasladarse de un lugar a otro y la larga vida que poseen, les dan facultades que les permiten predecir algunos hechos humanos.

El anuncio de ciertos acontecimientos, según San Agustín, lo concretan cómodamente, pues los conocen con anterioridad. Llegan a vaticinar el Mal que ya han planificado realizar, en tal sentido, su adivinación es diabólica, dista, por supuesto, de la sublimidad de las profecías divinas. El Diablo es el Mal y Dios el Bien. Por eso San Agustín (2011, p.140) en *Las confesiones*, se hace preguntas como: ¿Quién me ha hecho a mí? ¿Quién sembró en mi alma esta semilla de amargura? En su angustia, por no tener una firme seguridad acerca del origen del Mal, asoma la presencia de lo demoníaco. Reflexiona y conjetura: “Si el diablo

es el autor, ¿de dónde procede el diablo?” Los demonios son capaces de hacer aparecer visiones imaginarias, imágenes perversas. Un demonio es una bestia misteriosa y siniestra. Por eso en *La ciudad de Dios*, los llama espíritus engañosos, inmundos que profanan y abusan de la pobre alma del hombre. El aire es el lugar predilecto de estos espíritus diabólicos. En el Capítulo X: De la theurgia, que con la invocación de los demonios promete a las almas una falsa purificación de La Ciudad de Dios, san Agustín (1793), señala que Satanás se transfigura en ilusiones y fantasmas con lo que procura enredar las miserables almas de los hombres. Los demonios, en su condición de espíritus malignos, están reflejados en los textos bíblicos en demasía. Por ejemplo, en el libro de *Tobías*, Antiguo Testamento, encontramos a Asmodeo, a quien se le califica como demonio malvado. En el *Apocalipsis*, se menciona a *Abaddon*, entidad demoníaca de los abismos. También moran en las profundidades marinas *Leviatán* y *Behemot*, más adelante se hace una reseña detallada de estos demonios descritos en el libro de Job.

Las diversas religiones tienen en sus símbolos principales (imágenes y figuras), sus mecanismos para el sostenimiento y prosecución de sus principios bases. Las religiones se sustentan en una estructura simbólica, a veces extremadamente misteriosa, pero de alguna manera asequible a la comprensión de sus seguidores. Se puede afirmar que estos principios zoroástricos, maniqueístas y cristianos aparecen en las diferentes literaturas del mundo. Para Eliade (2001, p.79) los “símbolos religiosos revelan una vida más profunda, más misteriosa que lo vital captado por la experiencia cotidiana”. Aquí la presencia de lo simbólico trasciende las estructuras reales del mundo convivencial del hombre. Por ejemplo, podemos señalar que el simbolismo religioso de las tinieblas como signo de muerte, va más allá de una ausencia de Luz, su esencialidad se ve reflejada en las narrativas ficcionales. De tal modo que la relación entre el pensamiento religioso del Zoroastrismo, el Maniqueísmo, el Cristianismo y el imaginario de lo siniestro en las leyendas fantásticas es innegable.

La primera leyenda daemofánica que ubicamos, es *Florentino y el Diablo* de Alberto Arvelo Torrealba. Aparece en el libro: *Glosas al Cancionero* (1940).

Contiene 224 versos. En este trabajo analizamos la segunda versión, registrada con 477 versos, publicada en 1950 (Acevedo, 2005). Hay una tercera versión aparecida en 1957 con 1219 versos. Ruiz (2007b, p.27) menciona una cuarta, que según sus pesquisas data de 1961. Aunque esta última no ha sido considerada o nombrada por la mayoría de los investigadores de esta temática. Ni el mismo Arvelo Torrealba anuncia, en la carta que escribe a Antonio Estévez, en diciembre de 1961, una nueva versión aparecida ese año. Tampoco se menciona una cuarta versión en el texto que imprime la Editorial Vitrales en 1985 con la asesoría de sus hijos: Alberto Arvelo Ramos y de Mariela Arvelo de Rodríguez,

La edición de 1957, como un libro independiente, es la más extensa de todas. Sobre ésta se tejen una serie de conjeturas en torno a reconocer que el Diablo es a quien se le construye un perfil más acabado. Páez Urdaneta (1985, p.7) nota que en las intervenciones de Satanás, por Diablo o por buen coplero, la “estrofa tiende a ser más coherente en cuanto a las relaciones semánticas internas del texto”. Vislumbra este crítico en la leyenda dos cosas. La insistencia del Diablo en la *proyección de su poder* y la maniobra de Florentino tratando de hacerse, por intermedio de su canto, un solo cuerpo entre coplero y sabana. Todo esto lleva a Páez Urdaneta a señalar que la versión de 1957 es la más rica literariamente de todas. Este desbordamiento retórico, no la hace mejor, ciertamente, pero la coloca como una obra estéticamente incuestionable. Gonzalo Febres (2002, p.114) encuentra que en la tercera, el demonio “adquiere mayor dignidad”. Pero quien aclara todo, es el propio Arvelo Torrealba (1985), pues en una carta, ya referida en esta investigación, enviada al maestro Antonio Estévez, le confiesa a éste que si alguna preferencia tuvo alguna vez por uno de los dos copleros, ésta fue hacia el mismísimo Satanás. Asegura en la misiva que el “Autócrata de la Tiniebla es más hondo, más poeta, más músico, más humano en las resonancias de la tragedia y la amargura” (1985, p.104). Si la predilección de Arvelo Torrealba se inclina hacia el Diablo, las querencias del pueblo se van por las coplas de Florentino.

En *Florentino y el Diablo* se nota el trazado de dos grandes imágenes antinómicas permanentes en la historia de la humanidad: el Bien y el Mal. El

hombre reconoce, ante la presencia del Bien, el acecho pertinaz del Mal, por tal razón, sabe que debe resignarse a sus constantes manifestaciones. En el texto se demarcan claramente estas categorías arquetípicas y a su vez se destaca un sentido fabulativo, aleccionador, donde un cantor lleno de virtudes (Florentino) vence al otro (el Diablo) dominado por la perversidad. Florentino es el héroe. Pertenece a un mundo elevado o del bien, su canto, el dominio del verso, lo hace único. Es superior porque es más que los otros hombres de su mundo. El enemigo es el Diablo, quien viene del mundo bajo o infernal. Se le asocia a las aguas, a la oscuridad, a la muerte. Y se enfrentan en un mundo conocido, en la llanura venezolana. El Diablo es la otredad de Florentino. Es el Otro, en términos de Jameson (1989), es el Mal, porque es ajeno, diferente y extraño al mundo del Llano, aunque él, finge conocer las faenas y tareas propias de la llanura y se autoproclama señor del canto y del romance, así lo vemos en estos versos: con el fuego del romance / que es don de mi señorío (...) nariceando cimarrones / y sangrando a los rendíos. Florentino, conocedor del pensamiento llanero y dueño de la libertad para decidir, ante tanta vanidad luciferina, reclama (Acevedo, 2005, p.154):

Dáme campo pensamiento
y dáme rienda albedrío
pa' enseñarle al que no sabe
a rematar un corrío.
Cimarrones hay que verlos,
de mautes no le porfío;
puñal, sáquelo si quiere
a ver si repongo el mío.
Duele lo que se perdió
cuando no se ha defendío.

Así Florentino representa la luz, el día, lo divino, el cielo y el Diablo la oscuridad, la trashumancia maléfica, el infierno. Florentino es lo ascensional, separación de lo telúrico como inframundo. Se asemeja a esa figura heroica de condición mítica universal que describe Jung (1995) en el libro: *El hombre y sus símbolos*. Ya que este personaje-símbolo de la llaneridad venezolana vence al Mal; que esta vez no está encarnado en dragones, serpientes o monstruos, sino en el mismo demonio. Su canto le permite estar más cerca de lo diairético que

lógicamente de lo abismal y de las tinieblas. Es signo de la elevación y lo vertical.

El Diablo es el rey de las tinieblas. Desde la época colonial, el americano sabe que hay una senda en su transitar que lo lleva al infierno, que hay una fuerza que atrae y domina, y ésta no tiene otro origen que lo demoníaco. El hollín, la negrura siempre se relacionan con los demonios (Frye, 1980). También Arenal y Schlau sostienen (esta apreciación, aunque es para la historia social mexicana, se puede extrapolar, sin que se incurra en un desacierto, al resto de América) que durante el período colonial, en México se “hizo ubicua la presencia del demonio como negro o indio” (1992, p.438). En Venezuela se tenía la misma apreciación. Por eso en Arvelo Torrealba el Diablo es indio de postura misteriosa y de una avasallante figura negra. Argumenta Montiel Acosta, que las tinieblas constituyen el “primer símbolo del tiempo” (1995, P.24), lo que determina el carácter iniciático y atemporal del demonio, es decir, que apenas apareció el hombre, ya el Satanás andaba dándole cacería. Lo negro es el “color del Diablo y además el color del llano después del verano y de los incendios” (Espar, 1998, p.69). Durand refrenda esta sentencia de Espar, al certificar que “el Diablo suele ser negro o encubre alguna negrura” (2005, p.96). Lo sombrío, lo tiznado se oponen a la claridad. Realidad antinómica que devela universos de creencias míticas, pues la luz es propia del Reino de Dios y la oscuridad de los parajes del Diablo. En *Florentino y el Diablo* se presenta esta isotopía de lo tenebroso por intermedio de un rasgo de naturaleza tautolexical o anafórica, ya que la repetición del término negro es ilustrativa (Acevedo, 2005, p.140):

*Negra se le ve la manta
negro el caballo también
bajo el negro pelo ´e guama
la cara no se le ve.*

Tres estancias simbólicas (vestimenta, figura teriomorfa y rostro siniestro) identificamos en estos versos. La manta y el sombrero se toman como símbolos vestimentarios de la ocultación. Un manto (Cirlot, 2007) simboliza el límite último de la personalidad. Enmascara la real identidad. Detrás de la manta,

como traje poco tradicional en el Llano (se usaba más la cobija o chamarra), acecha lo malo. Este ropaje es solo una apariencia, un símbolo que oculta lo monstruoso. El sombrero² (*bajo el negro pelo é guama*) lo encontramos en Hillman como prenda que carga el demonio para encubrir sus pensamientos secretos. Es un artificio indumentario para resguardar el *mysterium*,

² El dios Hades recibe de Hermes el sombrero de la invisibilidad. Lo hádico –divino oscuro– se manifiesta siempre ante el hombre de forma traspuesta.

que no puede ser visto” (Hillman, 2004, p.158). En Campbel (1972) se cuenta que *Edshu* (dios yoruba, África Occidental) acostumbraba a usar un sombrero que era rojo de un lado y blanco del otro; por delante verde y negro por detrás, podríamos decir que en esta leyenda, Satanás lo usa también para engañar. Contrasta el sombrero del Diablo, con el sombrero del llanero, mientras que el demonio lo emplea para ocultarse, los llaneros venezolanos lo utilizan para el trabajo de hato, para soportar el sol y la lluvia, así como para el galanteo. Lo consideran un símbolo de caballerosidad (Tovar, 2005). La presencia de lo negro (manta, caballo, sombrero y rostro) envuelve la figura maligna, logrando su ocultamiento.

El rostro del Diablo no existe. Para Morin (2003), la muerte simboliza el ocultamiento del rostro. En la semblante humana (el Diablo se le manifiesta al llanero como un hombre coplero) se encuentra la verdadera imagen de lo vivo. A quien no se le puede ver el rostro es porque está muerto o es una representación de la muerte. Lo negro y lo invisible han sido siempre atributos del demonio. Así lo encontramos en el drama griego de Deméter (Graves, 1985, p.62). Mientras ésta buscaba a su hija Persófone, raptada por Hades, unos pastores le cuentan que un día la tierra se abrió de pronto y se tragó todo. Hasta un hermoso carro tirado por “*caballos negros*” desapareció en la grieta que se produjo. Pero lo sorprendente es que el rostro de quien guiaba los corceles infernales era “invisible”.

Diremos igualmente, que el caballo en diversas culturas, es un acompañante del hombre hasta su deceso. El difunto, se presume, tenía que hacer un viaje, volar, hacia la morada definitiva: el inframundo. Se usaba entonces el caballo para ayudarlo a cabalgar la muerte (Propp, 1974). El animal se enterraba

junto al héroe fallecido para transportarlo por los senderos de ultratumba. Hay referencias en la mítica cultura de los celtas (Flores y Bustamante, 2010) sobre la diosa Hipona o Epona, mujer con cabeza de caballo, quien se encargaba de transportar las almas de los muertos al otro mundo. Ahrimán, el Diablo en el zoroastrismo, a veces se aparecía con la forma de un caballo. El Diablo de Arvelo Torrealba anda en un caballo negro (figura teriomorfa). Jung (1970, p. 42) señala que el *caballo negro* corresponde “al descenso, a la oscuridad”. Simboliza la errancia por los desiertos, donde desaparece. *Cabos Negros*, anda en *Doña Bárbara* por las tierras de *El Miedo*, como espanto de la sabana. *Florentino Quitapesares* también sabanea por el Apure en un caballo negro. En esta copla (Gallegos, 2011, p.42) se observa que el hombre llanero, el caballo y la muerte constituyen una sola entidad:

¡Caballo negro, retinto,
ya están trocadas las suertes,
hasta hoy me cargaste en vida,
desde hoy me cargas en muerte!

Se debe señalar que la primera condición de los caballos del Diablo es su naturaleza monstruosa hipomórfica. Durand (2005) considera que la huida a las instancias de la muerte se vincula con el simbolismo del caballo o complejo de Mazappa. Esa solitaria cabalgata tétrica se simboliza con la fuga, la errancia. Ese caballo negro en el que aparece el Diablo, es un enviado del infierno. De tal manera que el caballo (demonio sombrío) viene a ser, en mitos y leyendas, el más claro isomorfo de las tinieblas, de Satanás. Ya W.F. Otto (2004) había dicho que en los *Misterios Eleusinos* se da cuenta de un caballo espeluznante llamado Arión; este animal tiene un origen maldito, es poseedor de la cólera de Deméter, de allí su condición errante, y de los maleficios del Hades, concedidos por su padre Poseidón. También asevera Otto (2004, p.48) que en Figalia, antigua región griega, se contaba que Deméter “era representada como una mujer con cabeza de caballo”, divinidad creadora con rostro demoníaco. No es cuestionable, si decimos que desde los misterios de Eleusis el caballo es imagen de lo siniestro. Por eso el Diablo, en trote sombrío por caminos del desamparo, cruza frente a Florentino,

mostrándole la imagen de la muerte en su negro caballo, anunciándole (*por eso es que me lo llevo*) ya su destino: el infierno.

Robles de Mora (1996) nos relata leyendas donde el caballo ostenta esa imagen siniestra que describimos. Nos referimos a *Los caballos solitarios* y *El caballo de Piar*. En la primera leyenda los caballos recorren solitarios los caminos por donde anduvieron siempre con sus antiguos dueños. Junto a éstos se oyen gritos de desesperación. En la otra leyenda, el caballo del General Manuel Piar, atraviesa la ciudad donde éste fue ejecutado por sedición y traición a la patria. El animal, después de la media noche, pasa “arrastrando riendas, cinchas, estribos y una espada” (1996, p.144). Al trotar suenan escandalosamente sus herraduras y se aleja en un solo galopar, relinchando como si lo persiguieran, como si huyera de los que ajusticiaron a su dueño.

Otro elemento a destacar en *Florentino y el Diablo* es el agua sombría. Ésta es espejo oscuro o manchado donde lo nictomorfo refleja el Mal. Es *mare tenebrum*, espacio de tinieblas, imagen simbólica de la nada. Es el agua de lo impuro, de la muerte. Esas profundidades marinas recuerdan la presencia de Leviatán y Behemot, bestias que representan las fuerzas del Mal en las escrituras bíblicas. Florentino, imagen humana, en un espejismo, cree encontrar el agua para calmar su sed. Ese espejismo es una epifanía de lo demoníaco. Es el agua de la muerte. Propp (1974) explica que el agua tiene dos condiciones, antinómicas, pero complementarias respectivamente. Puede ser: *viva y muerta*. El agua muerta viene del inframundo pero a su vez regresa al infierno. A propósito de este tema, Frye (1980) sostiene que todo remanso reflejante es un espejo y cuando la imagen de alguien desaparece de éste, se desciende a mundos indescifrables. Se demuestra aquí que lo espejeante es un símbolo fundamental del descenso de Florentino hacia el infierno. Acude a estas aguas ilusorias, porque en el Llano hay la creencia de que los espejismos son verdades, por eso la gente nunca se molesta en explicárselos con las razones de lo real, sino con las narraciones y creencias de sus imaginarios. En la leyenda (Acevedo, 2005, pp.139-140) encontramos:

El coplero Florentino
por el ancho terraplén
caminos del Desamparo

desanda a golpe de seis.

Puntero en la soledad
que enluta llamas de ayer,
macolla de tierra errante
le nace bajo el corcel.
Ojo ciego el lagunazo
sin garza, junco ni grey,
dura cuenca enterrada
donde el casco da traspíe.
Los escuálidos espinos
desnudan su amarillez
las chicharras atolondran
el cenizo anochecer
parece que para al mundo
la palma sin un vaivén.

El coplero solitario
vive su grave altivez
de ir caminando el erial
como quien pisa vergel
en el caño de Las Ánimas
se para muerto de sed
en las patas del castaño
ve lo claro del jagüey.

El cacho de beber tira,
en agua lo oye caer;
cuando lo va levantando
se le salpican los pies,
pero del cuerno vacío
ni gota pudo beber.
Vuelve a tirarlo y salpica
el agua clara otra vez,
mas sólo arena sus ojos
en el turbio fondo ven.

Es agua turbia. Aguas del abismo. Pertenecen a un reino inferior. De ahí que "el alma cruce con frecuencia el agua o en ella se hunda al morir" (Frye, 1991, p.194). Su condición de tremedal fúnebre, está en contradicción con la "limpidez del agua lustral" (Durand, 2005, p.178) contra su acción purificativa y moralizante. En el simbolismo cristiano (Frye, 1991) el agua da vida. El río del Edén purifica. Para Durand, la primera cualidad del agua sombría es su carácter heracliteano, ya que sus corrientes, no se detienen, son un viaje al infinito, un

devenir hídrico sobre los tiempos y territorios imaginarios. A este devenir se transita con la sombra de los espantos, con la compañía de la muerte.

Las aguas maléficas, como presencia, son realmente ausencia lustral, simbolizan lo insondable. Tanto la fuente como su destino quedan en el misterio. Una (el origen, la fuente) no puede retornar a sí misma, jamás se vuelve a ella y el otro (el destino) porque sólo puede imaginarse. El agua turbia (Durand, 2005, p.101) simula la "epifanía de la desdicha". En los anales de la literatura universal ha quedado como un cuadro funesto, la imagen de Ofelia³, girando mansamente en con su larga cabellera en las aguas tétricas de un estanque. Bachelard (2005,

³ Nos referimos a la aparición de Ofelia en el *Hamlet* de William Shakespeare (2007). Cuando es rechazada por Hamlet, enloquece y se ahoga en aguas turbias. Su cuerpo navegaba lentamente entre guirnaldas, juncos, margaritas y orquídeas color púrpura que la gente llama *dedos de muerto*. Efectivamente, en la escena XV, GERTRUDIS, comenta a Laertes que Ofelia ha caído en un arroyo. Sus ropas se esparcieron manteniéndola a flote durante un tiempo. Danzaba como si fuese una náyade de aguas marchitas. Pero sus prendas se empaparon, arrastrándola hasta las cenagosas profundidades, donde murió.

muerte como destino.

Una vez que el agua desaparece sobreviene la sequía que toma la tierra y hace espectros en la lejanía de la llanura. Aparecen lugares como los lagunazos, que vienen a ser *ojos ciegos, dura cuenca enterronada*, signos de las sequedades del Llano, desventuras para Florentino, porque en el agua estancada pervive la quietud de lo fatídico. Las aguas, además de su condición catártica, también pueden ser fantasmales. Recordemos que Aqueronte contiene solo torrentes infernales por donde viajan almas y cadáveres. El Diablo aquí es Caronte, quiere llevar a Florentino a los infiernos.

Las aguas y corrientes que reflejan el *Ánima Sola*, se le presentan a Florentino para llevárselo al más allá, al nunca más, a lo atemporal. Son las mismas aguas que en compases de silencio conducen el negro bongo del Diablo. Los navíos misteriosos, *barca* de Caronte, solo trasladan en sus profundidades no más que desdichas. Se desplazan imaginariamente por el *Estige* o *Estigia*, río de

los infiernos. Son andares por el mar de los infortunios. El Diablo no bebe el agua negra del lagunazo, porque en éste yace el símbolo de la oscuridad. Jamás lo hará, porque ésta es parte de su esencia. No puede engullirse a sí mismo. Las aguas tiznadas, corrientes luciferinas, recorren la superficialidad, pero su marcha no tiene otro desenlace que acarrear a sus navegantes a las profundidades. Las aguas fatídicas también son un abismo, un laberinto, una perdición. Como dicen en la llanura, éstas tienen su patrón y su dueño: el señor de las tinieblas.

Para reflejar esta verdad misteriosa de las aguas, los llaneros la narran en sus cantos y relatos. Pérez Montero (2002) en su libro *Mitos y leyendas del estado Portuguesa*, presenta el texto denominado *El amo del agua*; allí un personaje llamado Alejandro Terán, desaparece en las corrientes de un río maldito de la región. De esa obra extraemos:

Alejandro Terán, tenía unas tierras en La Aduana (...). Él era un hombre uraño, refunfuón y como dicen en el llano “malasangre”. Una mañana se levantó muy temprano y despertó a toda la familia y les obligó, con insultos, a que fueran ayudarlo a recoger los tomates y todos salieron con él. Para llegar a la parcela era más rápido, en ese tiempo, navegar en balsa por la Portuguesa y así lo hicieron. Todos se embarcaron, cuando iban en la mitad de la corriente, el caudal del río aumentó considerablemente y la deteriorada balsa comenzó a hundirse al vaivén de la creciente. De repente soltó los remos, le quitó a su hija la niña (su nieta) que llevaba en los brazos y sin mediar palabras se lanzó a las turbulentas y oscuras aguas. Tres días duraron buscando los cadáveres. Al tercer día consiguieron el pañal de la niña y después su cuerpecito sin vida, sostenido por una “carama” de palos. El señor Alejandro se perdió y jamás se encontró, ni vivo ni muerto. Transcurrieron unos seis años desde la desaparición de Alejandro Terán y un día el señor José Castillo vino y le dijo a la Señora Aura Pérez: Sabe que estuve en Sorte y Alejandro Terán no está muerto. Yo lo vi vestido de kaki, trabajando en la montaña como súbdito de María Lionza, estaba “echando pico” y era él, estoy seguro, porque le vi bien la cara. (p. 23)

Interpretamos que el señor Terán había vendido el alma de su nieta al Diablo, por eso invitó a su familia a hacer ese recorrido, trayecto mortuorio, por el río y así cumplir con parte del trato. El hecho de que lo hayan visto vivo por las montañas de Sorte, confirma la asunción de un pacto diabólico y la entrega de su

nieta. Robles de Mora (1995) ha confirmado que una de las peticiones predilectas del demonio son “niños recién nacidos” (p. 221). Otro relato en esta tónica, *Las palometas encantadas*, lo encontramos en el libro *El Llano en voces. Antología de la narrativa fantasmal cojedeña y de otras soledades* (Medina López y Moreno, 2007, p.70):

Ese día las palometas no dejaban tiempo e na. Eso era pa` fuera y pa` fuera. No sé cuántas había sacado, cuando siento que el agua, debajo de la troja, se va poniendo clarita. Me quedo viendo la cosa, cuando de pronto el rostro alargado del hombre se apareció entre los peces. Me barajusté, hacia la barranca. Pero la sorpresa me la llevé, no jile, cuando veo hacia el centro del río. Iba el hombre despacito, medio cuerpo en el agua y el otro en el aire. El hombre se me había convertido en dos. El que me salió entre las patas de la troja y el que sin nadar se mantenía serenito entre las aguas.

No supe más de mí. Tuve siete días en cama. La fiebre me quemaba el cuerpo. Me cuenta la mujer que pegaba unos berríos y que hablaba a cada rato con un hombre ensombrerao. Varias veces me agarraron en el patio y que detrás del viejo. Creo que me quería llevá. Me salvó unas contras de palma bendita que guardo siempre en la marusa. Yo sabía que existe el amo del monte; pero que las aguas tuvieran dueño, no lo sabía; bueno hasta ese día que me enteré. Pa` mí que las palometas también tenían un encanto.

Apenas dos narraciones, dentro de muchas que destacan en la llanura, nos permiten demostrar que el agua, a veces, es caudal misterico en la vida del hombre.

Las aguas fueron el abismo donde lo demoníaco tuvo sus primeros reveses. Eliade (2004) reseña que en un mito rumano Satán trata de ahogar a Dios. No lo logra y de allí nace su cólera por lo acuático, por las aguas primordiales. Eliade también detalla una leyenda que circulaba entre los cingaros de Transilvania, donde al principio de la humanidad solo existían las aguas. Dios decide crear el Mundo y envía al Diablo a las profundidades para que traiga arena y así concretar la obra. Cuando Dios pronunciara su propio nombre sobre la arena, nacería la tierra. El Diablo, envidioso de las fuerzas creadoras de Dios, se anticipó y pronunció su nombre y la arena le quemó. Estuvo muchos días haciendo lo mismo y “como la arena le quemaba cada vez más se volvió del todo

negro” (2004, p.70). Al final, Dios hace el mundo, pero el Diablo pide al creador que se busque otra morada. Dios se enfadó por la propuesta y entonces hizo aparecer “un toro muy grande que se llevó al Diablo” (ibídem).

La tarea de Florentino (Acevedo, 2005, p.140) por sacar agua del río es casi un ritual demoníaco. Hace lo mismo que el Satán cingaro:

El cacho de beber tira,
en agua lo oye caer;
cuando lo va levantando
se le salpican los pies,
pero del cuerno vacío
ni gota pudo beber.

Mete el cuerno y sale vacío, mete el cuerno muchas veces y sale vacío. El agua retenida, imagen de las ánimas, es una apariencia en la llanura. Su intento será en vano. Jamás logrará conseguir calmar su sed, ésta será su última huella en la vida. En estos versos del Diablo se nota la advertencia (Acevedo, 2005, p.157):

Donde manda capitán
usted es vela caída,
yo altivo son de la mar.
Ceniza será su voz,
rescoldo de muerto afán
sed será su última huella
náufraga en el arenal,
humo serán sus caminos,
piedra sus sueños serán,
carbón será su recuerdo,
lo negro en la eternidá,
para que no me responda
ni se me resista más.
Capitán de la Tiniebla
es quien lo viene a buscar.

Distinguimos, al menos tres razones maléficas que se lo impiden. Primero porque las aguas donde se encuentra parado son infernales. Simbolizan la profundidad, el descenso. Estas aguas son una ensoñación, no hay nada en el jagüey. Las aguas encarnan el espejo originario, una fuente creadora de lugares de sombras encantadas. Segundo, el recipiente: el cacho (cuerno) es uno de los

isomorfos representativos de las tinieblas y del Diablo. El cuerno como utensilio continente (copas, cofres) lleva implícito la hondura y lo siniestro. Encastre fantástico que es vacío y penetración. El cuerno no puede conservar el agua porque ésta viene de lo tenebroso. Durand (2005) dice que las aguas que se nos escapan son las nictomorfas. Simbólicamente son las aguas letales del río *Ameles* (Azara, 1995), llamado así por Platón y cuya característica misteriosa es que ningún recipiente puede retenerlas. Para Araujo (1985) la sabiduría fluvial de Arvelo Torrealba es sorprendente. En su voz endecasílabo corren, en esa tierra bien sola, las aguas del Caípe, del Arauca, del Apure y del Orinoco. Sabe el poeta que en estos espacios telúrico-fluviales el cuerno es símbolo para enfrentarse a la noche sedienta, a los cauces areniscos. Esa arena simboliza el naufragio, el lugar de la última huella del sediento. Por su parte, Medina López (2013, p.64) asegura que las formas cuerniles erigen un “espacio donde no llega la luz”. Si no hay claridad todo se hace tinieblas. El cuerno vacío nos indica la finitud, la muerte.

La tercera limitante está asociada a los tremedales funestos de la llanura. El tremedal como un artificio que la imaginación construye en el horizonte llanero, siempre anda cercano a caños y ríos. Quizás sea el lugar más espectral de la llanura. El que no le conozca es presa fácil de sus espejismos. Cuando se cree estar en él, su imagen se desaparece o se mueve a otro lugar y desde allí repite su encantamiento. Son lagunas solitarias, ojos ciegos del paisaje desolado, abandonadas por el viento y selladas por los malos augurios que aparecen perdidas en los senderos grisáceos y lejanos de la sabana. Allí las ramas de los árboles marchitos son representaciones fantásticas. Según Ortiz Cardozo (2010, p.60) todo tremedal, “parece mostrar una fuerza de atracción” y los envuelve además, una fúnebre quietud.

Arvelo Torrealba (Acevedo, 2005) advierte que en sus dominios: *parece que para el mundo/ la palma sin un vaivén*. Dos versos que describen muy bien la serenidad fatídica de los tremedales, paisaje estático, sabana yerta, se han ido los vientos de los esteros, todo es silencio y espera. Calma cenagosa y fúnebre que perturba a los errantes de la llanura. La quietud de la paisajística del llano, ese vacío donde todo parece inmóvil, fue uno de los rasgos sobresaliente que

Humboldt (Citado por Rodríguez, 2007) detectó en su visita a estas tierras a inicios del siglo XIX. En la palma, como en el mítico “*árbol cósmico*” del mundo, estudiado profusamente por Eliade (1999a), se prefiguran el cielo, la tierra y el infierno. La palma moviente, vivaz, asoma lo terrenal y su ascendencia hacia el cielo; pero la palma detenida, en el universo de la llanura, sin un vaivén, simboliza la muerte, lo infernal, la nada, lo atemporal. Si atendemos a la concepción de Espar (1998) sobre la revelación del Diablo ante el hombre, aquí tendríamos la primera epifanía de lo demoníaco ante Florentino: un horizonte eternamente maldito en la llanura muerta.

En Doña Bárbara (2007, p. 68) se cuenta que en el tremedal, charca mortífera, lodazal maldito, “perecía cuanto ser viviente” lo atravesase. Paisajes sombríos que significan agonía, desgracias y producen terribles delirios. En sus aguas pútridas se siente la mirada iracunda de una bestia (Cunill Grau, 2009). Recordemos que Durand (2005) afirma que las aguas son el encastre por antonomasia. Definitivamente, marcan la perdición del hombre. Entonces, la arena, forma cavernosa y oscura, se convierte en destino fatal de los llaneros.

La arena, media entre el agua y los infiernos. Borges y Guerrero (1967) especifican en una relación, a modo de encastre, que la tierra contiene las aguas, ésta a los peñascos; incrustado en éstos, coexiste la cerviz de un toro, quien jadea en lechos de arena y en la arena tiene su espacio el Bahamut. Este animal imaginario simboliza los vientos sofocantes y la neblina y la base o encastre de la neblina se ignora, es decir, que todo se sostiene en el misterio. Indica entonces, que debajo de las aguas se haya la arena y la oscuridad. Hace siglos, una de las máximas de Heráclito (Jung, 1994, p. 508), contemplaba que "Para las almas es muerte convertirse en agua, para el agua es muerte convertirse en tierra." Igualmente explica Espar (1998, p.69) que la arena, valor disfórico de la no-vida, origina la sequedad, la soledad y el desamparo, es contraria al verdor, a la humedad y a lo eufórico de las aguas invernales.

En el ensayo freudiano sobre lo siniestro, citado con anterioridad, la arena porta el extravío y la ceguera, es brasa encendida que aniquila hasta en la contemplación, y hace sangrar el rostro. También en la simbología cingara la arena es fuego, produce lo negro. El Diablo mitiga con la errancia el fuego en los arenales de su infierno. En el jagüey de Satanás las aguas son arena. Estos versos son un indicativo de lo que afirmamos (Acevedo, 2005, p.146):

¿Quién mitiga el fuego amargo
en jagüey de arena pura,
quién mata la sed sin agua
en la soledad profunda?

Por eso Florentino ve en la arena el cerco, lo cenagoso, lo turbio, el socavón del Diablo. La arena representa lo que despoja al hombre de la claridad. Aquello que enmascara o transforma lo transparente en penumbra. Arenales del tremedal, con sus bordes invisibles, donde las ánimas se unen para arriarle las almas a Satanás. También significa la eternidad, no tiene ni principio ni fin; se confunde en el lodo eterno de todos los tiempos. Arena y agua, son entidades incuantificables, por tal razón son espacios infinitos. El río es tiempo misterioso que pasa, realidad que fluye. Florentino debe entender que en esa arena irresoluta del pequeño río, está dibujado secretamente, el fin de su vida (allí sucumbieron Lorenzo Barquero y la propia Doña Bárbara). Al respecto, Zambrano (2014, p.140), nos dice que el “hombre que mire su propio reflejo descubre al *otro* en el *sí mismo*, y ese descubrimiento es, según el mito, su propia perdición”. La figura de Florentino se desliza por lo abismal, en una caída hacia las profundidades negras del infierno. Él no puede detener ese viaje catamórfico, evidentemente, hacia lo siniestro; sólo las invocaciones divinas lo salvarán.

Retomando a Eliade y sus relatos mitológicos conocidos como “buceo cosmogónico. Nos refiere que este mito donde el mundo nace de las aguas (hylogenia) tiene también sus versiones en América, así como en la India. El buceo cosmogónico es una imagen, casi universal, de la “geografía mítica” (Eliade, 1999a, p. 347). Las aguas primordiales, no las negras que sobrellevan la barca de Caronte, “forman parte de ese mundo imaginario que se revela cada vez

más como una dimensión constitutiva de la existencia humana” (ob. cit. P.62). El contacto con las aguas (inmersión) maléfica equivale a una disolución de las formas (Eliade, 1981). El Diablo no quiere dejar de ser lo que es. Si Florentino cae en éstas, perderá su condición de luz, de cantor-vencedor y por último, su categoría humana. Una vez que el Diablo dice: *albricias pido señores/ que ya Florentino es mío*. Riposta el coplero, puntero de soledades, con estos versos que niegan la posibilidad de pertenecer a las sombras, a las aguas negras (Acevedo, 2005, p.152):

Si usted dice que soy suyo
será que me le he vendío,
si me le vendí me paga
porque yo a nadie le fío.
Yo no soy rancho veguero
que le mete el agua el río,
yo no soy pájaro bobo
pa’ estar calentando nío.

El Diablo también es la noche misma, por eso invita a los copleros a cantar en la nocturnidad, es decir, dentro de sus dominios. Florentino, declina la invitación a contrapuntear en lo sombrío, lanzando estos (Acevedo, 2005, p.148):

Ni que yo fuera lechuza
en campanario de aldea
para cantar en lo oscuro
con esta noche tan fea.

Aquí lo demoníaco está en lo terrible de la noche. El Diablo se hace manifestación de lo siniestro por intermedio de lo oscuro que viene a ser siempre: *Mala sombra del espanto*. El Diablo no desanda solo, lo acompañan en tropel, muertos y espantos diversos (vaqueros de lejanía). Figuras de la trashumancia, quienes en el anochecer se unen a Satanás y hacen una misteriosa imagen perdida en los vergeles del Llano. Aunque en la oscuridad se hacen invisibles las cosas, el ojo del llanero siempre alcanza para divisar el Mal. Esa figura daemofánica, indio de grave postura, de trote sombrío que cruza la llanía en silencio, y de súbito se encuentra parado en la puerta del rancho y luego entra callado y se va hacia donde los músicos, en encendidas chipolas, tejen

bandoleras amarguras, es reconocido por uno de los copleros. A pesar de su peregrinar sin mirar lo humano, el llanero logra identificarlo o el mismo demonio se le manifiesta: “*Oiga vale, ese es el Diablo*”. En este enunciado se resume lo daemofánico de esta leyenda. La carga semántica de esta frase es imponente. La figura del Diablo se posesiona en el lector o en el que oye tan aciaga revelación. Cuando van a mediados de la porfía, Florentino (Acevedo, 2005, p.155) llama por su nombre a su rival:

*“Zamuros de la Barrosa
del alcornocal de Abajo
ahora verán, señores,
al Diablo pasar trabajo.”*

Luego, como una muestra de gallardía y familiaridad del hombre de llano, Florentino lo identifica plenamente: *Mucho gusto en conocerlo/tengo señor Satanás*. El hecho de hacer este reconocimiento es fundamental para entender la daemofanía, ya que es la muestra, la manifestación de lo demoníaco ante los ojos del hombre. Junto a la tipificación del Mal, aparece la creencia en lo divino: Ave María Purísima. Así Florentino (Acevedo, 2005, p.158), en su reto con el diablo, apela a 15 nombres sagrados:

Virgen de la Soledá,
Virgen del Carmen bendita,
sagrada Virgen del Real,
tierna Virgen del Socorro,
dulce Virgen de La Paz,
Virgen de La Coromoto,
Virgen de Chiquinquirá,
piadosa Virgen del Valle,
santa Virgen del Pilar,
fiel Madre de los Dolores
dame el fulgor que tú das
¡San Miguel! dame tu escudo
tu rejón y tu puñal,
Niño de Atoche bendito,
Santísima Trinidad.

Podemos señalar que en esta leyenda el misterio no viene como señal teofánica, sino como trasfondo del más allá, como lo oscuro, lo negro que se devela en esa imagen del Mal, de la otredad, del mismísimo Lucifer. Diríamos

que es leyenda primordial de la oralidad e identidad simbólica de la llanura venezolana que demarca y contempla las creencias en la llaneridad nacional.

Como otro relato daemofánico clasificamos a *Federico y Mandinga* (2001, pista 2). Fue grabada en 1973. Allí José Jiménez, “el pollo de Orichuna”, logra la presencia del demonio a través de lo bestiaro. Un coplero (guajibo o guahíbo, indio) espectral encarna lo demoníaco. Como en *Florentino y el Diablo*, el rostro de este Mandinga queda en el misterio: “Entra un goajibo enflusado/ sin dejarse ver la cara”. Satanás no da su imagen real, permite nada más que vean su montura: “Tú que vistes en la noche/ aquel caballo encendido”.

Se suma a este cantor maligno la imagen de un “caballo rucio moro” negro, envuelto en llamas, fuego infernal, trayendo en sus lomos a Mandinga, el monstruo de las tinieblas, como una visión, como un espíritu malo, como un espanto de las pailas del infierno. El Diablo se muestra dueño de la llanura misma. Entre las coplas de la leyenda encontramos esta sentencia de Mandinga: “Soy el dueño de éstas tierras y quien transite a estas horas de la noche tiene que ser mío también”. En los versos (2001, pista 2) siguientes queda claro lo que el capitán de las tinieblas vino a buscar:

Señores suelto mi bongo
y pongo rumbo y destino
como Federico es mío
sepan que se va conmigo.

Poseer todo, hasta las almas de los llaneros, es su misión. El sentido de la posesión infernal resalta aquí. Esta simbología de la pertenencia, pues el Diablo posee almas, se presenta en varias leyendas, tales como *Florentino y el Diablo*. En *Federico y Mandinga* apreciamos que la llanura deviene en espacio del inframundo, lugar donde los hombres se pierden para siempre. Federico sabe, una vez que ha cantado toda la noche con Satanás, que éste no podrá llevárselo por la inminente presencia del amanecer, la llegada de la luz, entonces lanza estas palabras para que su canto termine de llevarse la noche:

Reflejos de amanecer
vienen alumbrando el rancho
y lo negro de la noche
se va yendo paso a paso

al Diablo con sus intentos
le va a pasar otro chasco
dentro de pocos minutos
le voy a entrá a rolazos
para ver cual de los dos
se considera más guapo.

La luz como siempre venciendo a lo tenebroso. La luz se hizo ante la presencia o el dominio de lo sombrío. En esta leyenda, más que la fe, las creencias divinas o la palabra de los saberes populares, es la claridad del día, prefigurado en el cantar de los gallos, la que triunfa sobre la noche. El canto del gallo anuncia la Pasión de Jesucristo, con la cruz por la calle de la Amargura, la presencia de la luz divina ante lo sombrío.

4.4.4.2.- Teriofanía⁴ (*transfiguración de animales en espectros malignos*)

Las leyendas teriofánicas describen animales fantásticos que se le presentan al hombre como arcano figurado. Lo animal se hace misterio por una condición dual que los caracteriza. Siempre es uno y otro a la vez. Lo que nos permite establecer una primera idea: el signo de lo bestiarío es la ambigüedad. Puede transformarse o participar de diferentes mundos. Esta dualidad es una manifestación de su distinción espectral (Henderson, 1995). Lo bestiarío se debe tener como una simbolización de lo extraño en la narrativa siniestra y fantasmal del hombre.

En los inicios de la humanidad se encontraron diversas y sorprendentes formas animalescas de índole fantásticas. En un estudio de Kerényi (2004a), se confirma que Lucrecio en su: *De rerum natura*, muestra la existencia de unos seres que no debían vivir. Eran figuras monstruosas, pues no tenían pies ni manos. Muchos de ellos extrañaban el habla, dado que no tenían boca, otros escasamente conocían la oscuridad y la mayoría no tenían cara. Yendo aún más hacia atrás en el tiempo, nos encontramos con otras fabulosas figuras, de análogo talante a los lucrecianos; eran los prefigurados por Empédocles (495-435) en sus escritos. Decía este filósofo griego que en el primer despertar de la tierra (tiempo mítico) aparecieron sobre ella numerosas cabezas privadas de cuellos, los brazos

⁴ El término se deriva de *therion*, θηρίον-animal y de *faneia*-manifestación. Presencia de animales siniestros. Durand (2005) señala toda una *demonología teriomorfa* donde destacan el caballo, el león, el dragón, el toro, la serpiente, etcétera. El tiempo del hombre siempre ha tenido una *cara teriomorfa*, una máscara tenebrosa reconfigurada por lo bestiarío.

Coexistían formas inacabadas y extraordinarias. Algunas criaturas tenían dos caras, hombres con cuerpos de animales o éstos con miembros humanos. Era un momento de caos general, cada fragmento de cuerpo humano o pedazo de animal tenían vida propia y quedaron vagando solitarios por la tierra. Estas dos referencias antiguas, si bien tienen un sesgo teratológico, no dejan de mostrarnos figuras bestiales propias de la ficción. No ha habido tiempo humano en que las visiones extrañas y fantásticas de lo bestiarío no hayan hecho su aparición en el imaginario. Ya sea por el trabajo ficcional o por sorprendentes hechos verdaderos. Todavía en la actualidad la literatura continúa creando relatos con presencia de mundos e imágenes que desbordan lo imaginable y que, después de todo, nos sorprenden por su distanciamiento de lo que se tiene como real y aceptable.

Hay una serie de animales que han tenido en el discurso ficcional su génesis o bien otros han pasado de su estado natural a tener una condición fabulosa. Los unicornios, por ejemplo, han hecho que la literatura los refleje en sus repertorios narrativos. En 1219, Jacques de Vitry en *Historias de las Cruzadas* (citado por Castro Hernández, 2013, p. 194) los presentaba como un “terrible monstruo de espantoso mugido. Su cabeza semeja a la de un ciervo, tiene el cuerpo de caballo (...). En medio de la frente lleva un cuerno muy puntiagudo”. Por su parte, Borges y Guerrero (1967, p.53) los reseñan como “veloces asnos silvestres, de pelaje blanco, de cabeza purpúrea, de ojos azules, provistos de un agudo cuerno en la frente, que en la base es blanco, en la punta es rojo y en el medio es plenamente negro”. No menos extraño que el unicornio es el dragón. La mayoría de los dragones tienen “cabeza de caballo, cola de serpiente, grandes alas laterales y cuatro garras cada una provista de cuatro uñas” (ob.cit., p.4). Poseen el atributo del vuelo. Los dragones tienen básicamente tres condiciones: son monstruosos, malignos y fabulosos (Frye, 1991).

Como una forma de demostrar que los dragones están descritos en la literatura llanera, veamos su presencia en cinco referencias narrativas venezolanas. Comencemos con *Cantaclaro*, novela publicada por Rómulo Gallegos en 1934. En el capítulo denominado: *Corridos y Contrapunteos* se alude al dragón como imagen fabulosa que aparece en los cuentos de princesas encantadas. El negro Juan Parao, le comenta a Florentino: “-Pa que vea, Catire. Yo en eso de encantos y dragones no creo...” (2011, p. 95). Nuevamente en *Canaima*, Gallegos (1974, la primera edición es de 1941) hace reaparecer la figura mítica del dragón, pero ya como símbolo de muerte. Del ámbito de lo ficticio en *Cantaclaro*, pasa a ser en *Canaima* una imagen de la realidad. Guayana no sólo es la de los ríos ignotos, la de las aguas perdidas, la de trochas misteriosas hacia rumbos inciertos, sino un lugar para la fortuna rápida, el espacio donde estaba supuestamente El Dorado. Allí frente a ese “tesoro vigilaba el dragón” (Gallegos, 1974, p.13). El dragón que custodiaba la riqueza era el mortífero beriberi, la fiebre que carbonizaba la sangre, las fieras, la arañamona, la culebra, los raudales infranqueables, el individuo codicioso, incluso de hombres fugitivos por algún crimen o de aquellos que huían hasta de su propio destino.

Lisandro Alvarado en *El Fausto de los Llanos*⁵ (Parra Pinto, 2003) cuenta una leyenda sobre el palacio de “El Marqués del Pumar” en Barinas. Con asombro se relata que en la construcción del mismo, nadie vio a obreros, ni alarifes y albañiles. La gente comentaba que en las noches se oían voces que daban la señal de estar haciéndose enormes trabajos. Eran más alaridos escalofriantes que expresiones humanas. Todo ese monumental palacio, un día se vino abajo.

Muy cerca de las ruinas de esta mansión colonial, entre las sabanas y los ríos, se arrastra siempre un animal extraño que deja ver “su lomo rugoso y negruzco, en el que se vislumbra algo así como escamas de acero. El **dragón** se traga de vez en cuando un caminante que confiado intenta atravesarlo” (Parra Pinto, 2003, p.9). En esta leyenda de Alvarado, además de dragones, también se describen especie de unicornios. El Marques, según dicen, tenía pactos con el Diablo, recorría sus tierras en una mula que mostraba un “cuerno en la frente...

solía ensillarla y salía de la ciudad, y caminaba cincuenta millas en el unicornio antes que acabara de fumarse un cigarro del afamado *conasta*” (ob. cit., p.10). Literalmente volaba por la llanura. Este relato de Alvarado nos hace traer a la imaginación a aquellos hombres con cuernos ardientes en la cabeza que Pedro Lozano (leer *Descripción corográfica del gran Chaco Gualamba*, 1733) creyó ver en América. Los *cullujes*, como se les denominaba a esta nación de indios, no solo tenían cabeza de diablo, sino que eran más veloces que un caballo, volaban metafóricamente, tal cual como la mula de El Marqués del Pumar. También en las tierras de Barinas, específicamente

⁵ Obra escrita a finales del Siglo XIX y publicada en sus Obras Completas, Caracas, 1953. ¹

tenía tres cabezas y se convertía en mujer y en culebra simultáneamente.

La otra referencia literaria que deseemos compartir, aparece en el libro: *Personajes populares de mi pueblo*, de José Antonio Borjas⁶. *Aniceto Valenzuela*, personaje popular, había nacido por los lados de Guadarrama, pero muy joven se vino a El Baúl. En 1930, era uno de los hombres comunes y pueblerinos que recorría, con calzones remangados a la rodilla, franela al hombro, alpargatas rotas y un machete en la mano, las largas calles bauleñas, perdidas siempre en la llanura cojedeña. Era hombre “ingenuo, niño-adulto, simple, sin problemas, humilde como la humildad misma” (Borjas, 1984, p.17). Todo era trabajo y transitar por el pueblo; pero una tarde vio a Lucifer. Ese día, después de sus faenas en el conuco, se sentó a contemplar el paso del río. La tarde caía y ya estaba por seguir el camino hacia la casa, cuando a sus espaldas se apareció una mapanare con unos ojos de cascabel. De pronto la culebra “tomó la forma de un **dragón**, con un rabo muy largo, echando candela por la boca” (ob. cit., p.19). Era el Diablo, el mismo Satanás que San Miguel tiene pisado en los altares de la iglesia de El Baúl. Aniceto tuvo que besar el escapulario, encomendarse a los santos, sacar una cruz y rezar la Magnífica, el Credo, el Padre Nuestro para conjurar el espanto. Lucifer se fue (ob. cit., p.20), dejando una estela de azufre y estos versos:

*En el paso de la Manga
dice que vio a Lucifer
con cuerpo de mapanare
y ojos de cascabel.*

Lo bestiario, como expresión teriofánica, que exponemos en estas leyendas, tiene una condición *sine qua non*: son figuras de lo siniestro. Pertenecen a otro mundo, solo se han manifestado ante el hombre. Estas imágenes son parte de las sombras malignas que acechan en cualquier paraje de la infinita llanura. López Parada (1993), clasifica lo bestiario (americano) en cuatro categorías: a) literario; b) realista o natural; c) lo bestiario como fábula o fauna irónica y d) lo bestiario fantástico. La última

⁶ Editado en 1984 por la UNELLEZ: Universidad Nacional Experimental de los Llanos Occidentales Ezequiel Zamora.

categoría compaginada con la inicial, por el hecho de sustentarse en lo ficcional, nos sirve teóricamente para el análisis de la leyenda y su naturaleza teriofánica. Lo bestiario fantástico lo concibe, López Parada como expresión de las “formas terribles del enigma que incurre en nuestras vidas desbaratándolas; son las encarnaciones del miedo fantástico” (1993. p.29). Así como Espinoza encuentra que lo teriomorfo es una “constante en los mitos” (2011, p.126), aquí podemos afirmar que los espectros teriofánicos son una constante en las leyendas fantásticas de la llanura venezolana.

En esta categoría vamos a ubicar: *La leyenda de la Mula Maniá de la Mata Carmelera*. La versión o reescritura analizada (*Modalidad de textualización narratorial*) pertenece a Medina López (2007). El primer detalle que destacamos es que la mula no se le aparece a Nicolasino, sino que éste, voluntariamente, es quien se encamina a su encuentro (p. 81):

Dos veces ya me ha patiao
esa mula tan condená.
Le juro que voy restiao
tengo esa espina clavá.

Nicolasino, personaje central, se considera santo: *Yo ahora soy hombre santo/y por el cielo mandao. /Ahora no temo a espantos/ni a seres endemoniaos*. Tal vez lo decía porque ya andaba en trance o en *delirium tremens*. Ese estado de santidad le daba un poderío alucinante para enfrentar cualquier figura siniestra.

El otro componente significativo que agrega Medina López es que a esa mula blanca, antes de ser un espanto errante, le cayeron las maldiciones de su último jinete (Joaquín Crespo) y además le echaron un conjuro. Un faculto le colocó en las patas una manea o pedazo de sogá maldito y así no podría correr más nunca. También aparece la figura del contrato demoníaco. Nicolasino, una vez que ha pactado con Satanás, por fin encuentra la mula; pero también la muerte. Esta mula, como las *Erinias* cretenses que Eliade (1980b) llama espíritus de la venganza, quiere cobrarse con la vida de los caminantes, la muerte de su amo. Todo el que recorra sus senderos es culpable y debe perecer. De tal modo que su paso galopante lleva a los infiernos. No sólo asociamos este espanto con un referente de la mitología griega, sino con otro animal misterioso que Pérez Montero (2002) sitúa en la llanura portuguesaña. La leyenda que señalamos es la *Vaca Esocada* de Ospino. Muchos la vieron y decían que era una vaca con los huesos dislocados, “escoyuntá (...) que caminaba tirando las patas pa’ los laos” (p.134), cuando los cascos daban contra la tierra seca se producía un ruido tétrico.

Un cuarto fundamento fantástico se presenta cuando hombre y animal se hacen uno, como en los fabulosos centauros o en los *gandharva* de la mitología védica. Ya no es un espanto, sino dos en un solo celaje. Díada funesta. El mismo Nicolasino, torso al viento, es quien la jinetea por las noches y la conduce para que “no se equivoque y nadie se le vaya liso” (p.84). No es el hombre, es el ánimo de Nicolasino, quien ha domado al animal. Esta imagen: bestia-ánima, cofusionados hace siniestra, evidentemente, a esta leyenda. Lo diádico (Durand, 2005) es signo del devenir del tiempo: pasado y porvenir. La mula termina siendo biunidad sombría. Figura bifronte ya que lo humano y lo infernal se han coimplicado en una impresionante bestialidad.

Otra leyenda teriofánica es *La cascabel del Diablo (Modalidad de textualización por hipotiposis)*. Nuevamente hay un enfrentamiento entre Dios y Satanás, este último está calificado como *Maestro*. Lo divino está representado en Francisco Gallardo y lo infernal en la cascabel. Se sella con sangre negra un pacto con el demonio y se estipula la entrega de almas. Hay una serie de atributos fantasmales que intensifican lo siniestro. En primer término, es alucinante la aparición de la figura descomunal de la cascabel misteriosa, ante la mirada de los peones y de Francisco Gallardo. El pensamiento bestiarario del hombre nos ha dejado escrito que la imagen de la serpiente es una de las bestias monstruosas que se encuentra presente en múltiples mitologías. Ricoeur (1969) al estudiar el mito adámico de la creación, concibe a la serpiente como el Diablo. Esta bestia simboliza la caída del hombre en el Mal, lo catomórfico conserva, en tal sentido, un origen bestiarario.

También es muy conocida la imagen fabulosa de la mitología griega de la *Anfisbena*, culebra de dos cabezas. Esta cualidad le permitía ir en cualquier dirección. Es muy veloz y sus ojos brillan como fuego. Borges y Guerrero (1967) dicen que la serpiente, forma alargada de la muerte, desciende de las gorgonas, las otras son: áspid, amódite, el basilisco, el ceraste, la hidra, el elope y el dipsa. La serpiente, en la mitología griega, es cuerpo de Equidna, monstruo nínfico y está unida al dorso de una mujer hermosa. Forman parte también de la cabellera de las Erinias (Tisífone, Alecto y Megera) famosas por atormentar a sus víctimas con la cercanía del infierno. Eliade (1980b) asocia a la serpiente con las profundidades del Hades y con *Cerberos*, el que “tenía tres cabezas de perro, un dragón por cola y de su lomo salían serpientes de todas clases” (p. 73). La serpiente (Propp, 1974), por su condición de ser ígneo, es bestia engullidora. Con su fuego en las fauces envuelve y se traga a su presa.

En México, en la provincia de Oaxacas, los indígenas Masatecas, invocan al dios *Tlaloc*, quien luce una corona de serpientes (Graves, 1985). No podemos dejar de mencionar que la principal deidad de casi toda Mesoamérica es una

serpiente emplumada: *Quetzalcóatl*. No obstante, Solares (2001), admitiendo que el templo a *Quetzalcóatl* es la más suntuosa de las obras arquitectónicas teotihuacanas, corrobora que la presencia de vestigios arqueológicos e iconográficos son producto de la adoración magnánima a una deidad femenina: *la Diosa de la Cueva* o del inframundo. Se le concebía “como un monstruo serpiente” (p. 260).

Durand (2005, p.93) muestra un estudio de Comhaire-Sylain (*Les Contes haïtiens*, 1937), donde ésta “analiza 250 cuentos y mitos americanos, amerindios, europeos y africanos” y encuentra que los animales, como seres sobrenaturales monstruosos, están reflejados en su producción literaria. Lo relevante para nuestra investigación es que en muchos de esos casos, el demonio deviene transformado en un reptil (cascabel) como lo vemos en la leyenda que estamos describiendo. Igualmente Lanceros (2001) en su estudio: *Ases y Vanes: estructura y dinámica de la mitología nórdica*, refiere que hay tres grandes monstruos: el lobo, la señora de los muertos y la serpiente. Son hijos de Loki en la gigante *Angrboda*. Por eso el gigantismo es una de las propiedades de las serpientes. Condición que en *La Cascabel del Diablo*, la distinguimos en estas palabras:

Todos quedan sorprendidos y no es para menos, pues frente a ellos se encuentra imponente, descomunal, una serpiente con la apariencia de cascabel negro, la cual si fuera una cobra, se eleva a cinco metros de altura con los cachos de la nariz más grande de lo común, despidiendo fuego por la boca, dejando entrever unos filosos colmillos. (Medina López, Moreno y Muñoz, 2008, p.170)

Este colosal tamaño no es inconveniente para que Francisco Gallardo se enfrente a Satanás representado en la cascabel y lo domine, no del todo, con el puñal bendito por un crucifijo. La imagen de la serpiente con cachos y echando fuego por la boca, la asimila a su pariente fantástico más cercano: *el dragón*, ya sea por la posesión del fuego maldito o por el color negro. Comenta Rosenblat (1993) que el dragón vencido por San Miguel era negro. Jung (1984) nos habla de la *serpens quadricornutus*, serpiente de los cuatro cuernos, es decir, el Diablo. La boca ardiente de la culebra se hace fauces infernales para engullir y devorar. Este animal busca siempre retorcerse junto a sus víctimas.

Asturias en sus *Leyendas de Guatemala*, texto aparecido en 1930, compila la *Leyenda del Cadejo*. En ésta, una monja poseía unas trenzas donde estaba el misterio. Un día cortó la trenza de su cabellera y cuando cayó al suelo, se metamorfoseó en una serpiente sin cabeza que se enroscaba como látigo al fuego y se movía, ondulaba entre hostias regadas por el piso del convento. También Ocampo en el texto: *Relatos fantásticos Latinoamericanos* (1987), nos muestra el relato: *La sogá*. Este objeto se va transformando lentamente en: hamaca, arnés, liana, salvavidas, horca, pasamanos y finalmente en una serpiente. Cuando ya es una culebra maligna, oscura y viscosa da muerte a su dueño. En la narración señalada, encontramos: “Así murió Toñito. Yo le vi, tendido, con los ojos abiertos. La sogá, con el flequillo despeinado, enroscada junto a él, lo velaba” (p. 54). Las concavidades externas del serpentiforme engullen medianamente la presa, no se la traga. Se diferencia de la ballena y de los deglutadores ictiomorfos quienes llevan hasta el estómago-abismo su botín. Durand (2005) plantea que este último, como *gasteromorfo*, representa el continente artificial por excelencia. Las serpientes se han tenido siempre como animales siniestros. En *La Cascabel del Diablo* presenciamos casi la fantástica deglución de Francisco.

Al demonio se le ha tenido como figura andrógafa y por extensión como engullidor de almas. En el Capítulo V *La belleza de los monstruos* del libro *Historia de la Belleza* (Eco, 2010) se pueden observar dos obras de arte con el motivo del engullimiento. En un capitel central de la iglesia de Chauvigny-Francia, siglo XII, aparece un monstruo devorando a un hombre. En la otra, *Fresco del infierno* (1410) de Giovanni da Modena, vemos un diablo gigante con dos cabezas y en cada fauces y la mitad engullida de un ser humano. Las imágenes fantásticas sobre la devoración androfágica se pueden ubicar como representaciones de una bella deformidad o formosa deformitas (expresión acuñada por San Bernardo en su obra *Apología a Guillermo de Saint-Thierry 1124-1125*). Estos motivos iconográficos de profundo horror reflejan lo violento y lo sagrado (López de Ocariz, 1999) del pensamiento medieval.

La cascabel o el poder del demonio lo castiga y las fuerzas humanas de Francisco se agotan “su aliento se va y al caer de rodillas, parece entregarse -es entonces- cuando la serpiente lo entorcha en varias vueltas y lo eleva a las alturas, lo acerca a sus fauces, se lo va a tragar” (Medina López, Moreno y Muñoz, 2008, p.168). Francisco, aunque aturdido recuerda las palabras de su viejo caporal, Juan Exagerao, y con el cuchillo bendito termina escapando de una muerte segura. El engullimiento o entorchamiento simboliza a lo bestiaro deglutidor, lo duplicado (la cascabel es más grande que Francisco). También es el encastre, el tránsito hacia lo claustrofílico, hacia el abismo oscuro: *la anástasis*.

Hay otro aspecto siniestro que deseamos puntualizar. Nos referimos al encastre de lo demoníaco. El Diablo está en el murciélago y éste en la cascabel. La última figura diabólica es de carácter ornitomórfico. Eliade (1999b y 2004) señala que la representación *ornitomorfia* del demonio es muy común en las leyendas folclóricas, sobre todo en las de la región centroasiática del mundo, en la India prearia y en América del Norte. En las leyendas venezolanas, especialmente en Florentino y el Diablo, encontramos que hay alusión y presencia de la visión bestiaro de Satanás. Apreciemos cuando el Diablo en la obra de Arvelo Torrealba sostiene que: *con el sol soy gavián/y en la oscuridad mochuelo/familia de alcaraván/canto mejor cuando vuelo*. Toda una ostentación de facilidad para tomar cualquier imagen ornitomórfica (*aves de cantos o color agorero*) de la fauna llanera. Ahora bien, veamos cómo se manifiesta este aspecto en la leyenda *La cascabel del Diablo* (MedinaLópez, Moreno y Muñoz, 2008, pp.170-171):

... los demás al ver al reptil inerte se acercan contentos, pero cautelosos. Observan al animal, pero ¡qué sorpresa! pues comienza a moverse de nuevo, (**Otra voz:** Mira vale, qué pasó. Se está moviendo, cuidado, cuidado) ésta con movimiento leve deja ver una mutación, del cuerpo del reptil brota otro animal, un gigantesco murciélago, el cual, al incorporarse parece desafiar a don Francisco con una mirada diabólica y con una herida a la altura del pecho, promete su regreso.

El encastre propuesto por Durand (2005) se entiende como el contenido (murciélago) en el continente (cascabel). De la imagen herpetomórfica (serpiente) se pasa a la ornitomórfica (murciélago). La fase final de la transfiguración demoníaca, se detiene en el Diablo, pero pudiera ser infinita o repetirse a la inversa: el murciélago mutaría nuevamente en serpiente.

Muchas veces el Diablo se transmuta en animal de caza para lograr el acercamiento con el hombre y tomar su alma. Eso es lo que sucede en: *La leyenda del Cazador novato y el Diablo* compilada por Martínez Arteaga (1986, CD, pista 1). Un cazador atraviesa El Paso de Las Ánimas y prosigue en busca de La Calceta del Muerto y localiza un venado negro que tenía los ojos de fuego. Lo daemofánico se encuentra en el uso de lo bestiaro (venado negro) para atraer al hombre a los dominios de Satanás. También se emplea la noción de pacto. El Diablo le dice al cazador: “Soy el Diablo y te he traído a mis dominios para que hagamos un trato; a cambio de tu alma te haré el más rico y poderoso de la tierra”. El hombre se resiste a entregar su alma. Rezando un Padre Nuestro logra el cazador salir del infierno y rápidamente desaparece la mansión macabra donde estaba atrapado. Se nota todo un universo bestial que es común en el mundo del llanero. El venado es una de las piezas de mayor valor, tanto económico, como culinario. De allí que la relación del hombre de sabana con este animal sea muy común.

Son numerosas las narraciones donde ambos (animal-hombre) aparecen como referencias central del relato. Una historia similar la encontramos en *Leyendas de Venezuela (Robles de Mora, 1996): El venado encantado*. Aparece por las llanuras de Guárico. Es de una gran belleza. Se deja ver con los cazadores y cuando le disparan, finge quedar muy herido. Las personas al ver que el animal está a punto de ser capturado van tras él y casi siempre se desaparece misteriosamente en la montaña. Muchas veces, al encontrarse, al fin, con el venado supuestamente moribundo, ven cómo se aleja “sin dejar huella” (p. 88). Después de eso, sigue perturbando, en la mente del cazador, la imagen hermosa y tenebrosa (a veces se convertía en piedra) del animal.

En la categoría de leyendas teriofánicas, encontramos una interesante variación: cuando un ser humano se transforma en imagen bestiaría. Muchas leyendas partiendo de esa base real, reflejan relatos donde una persona conocida supuestamente en un contexto social, se transforma en espanto. La metamorfosis (Todorov, 1981), en nuestro caso hombre transfigurado en espectro monstruoso, es uno de los ejes temáticos de la literatura fantástica. En esta categoría de temática teriofánica, ubicamos *La leyenda de Juan Machete, Modalidad de textualización por hipotiposis* de José Jiménez “el pollo de Orichuna”.

Juan Francisco Ortiz era un hombre ambicioso. Esa codicia lo llevó a hacer un contrato con Satanás. El pacto es uno de los temas que más se trabajan en el texto fantástico. Viene a ser una variante o marcador copresencial de lo siniestro. La literatura tiene muchos textos donde Satán logra establecer un acuerdo que contempla más o menos estas condiciones: el Diablo recibe el alma y el otro firmante alguna cualidad que no posee: riqueza, tierras, amores y saber. El demonio siempre ha buscado pactar con el hombre. Arturo Graf (2001) señala que el Diablo es astuto en su tarea de comprar almas, hasta el mismo Cristo se vio tentado por Lucifer, ya que le ofreció los reinos de la tierra. En la Biblia, Nuevo Testamento, del cristianismo hay muchos pactos entre el Diablo y Dios. Solo mencionaremos aquel, ver libro de Mateo, donde el Diablo dice a Jesús: *Si eres Hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en panes*. Jesús responde a esta tentación: *Está escrito: No sólo de pan vive el hombre, sino de toda la palabra que sale de la boca de Dios* (Mt. 4, 1-4).

Antes del análisis hermenéutico a *La leyenda de Juan Machete*, es preciso revisar de manera sucinta algunos textos literarios donde se aborda lo pactario infernal. La finalidad es conocer algunos detalles sobre esta temática de lo fantástico. En 1794, Mathew Lewis publica la novela gótica *El Monje*. El Diablo, transfigurado en carne de tentación femenina, hace que el monje caiga en el pecado de la voluptuosidad (poseer a Matilde), pues le hace creer que ella es la encarnación de una virgen. También tenemos una obra de Charles Maturin: *Melmoth el errabundo* (1820). Melmoth ha pactado con el Diablo y ha logrado que su vida se prolongue más de lo normal en el mundo. Pero esa condición

sobrehumana le trae desesperación, dolor y melancolía. Su castigo o condena es la errancia en búsqueda de almas con igual ambición. Quizás uno de los pactos más conocidos y famosos es el que se describe en *el Fausto* (1808) de J.W. Goethe. Mefistófeles (el Diablo) pide al Dr. Fausto que desprecie la razón, la ciencia, como supremas fuerzas del hombre y que deje que el espíritu maligno lo ciegue, con sus ilusiones y encantamientos. Fausto obtendría vitalidad, ser objeto de deseo (amor) y sujeto de poder. Recibiría una vida plena de sabiduría sobrehumana, pero a cambio tendría que entregar su alma.

Sin la intención de ofrecer un documento incunable o un hallazgo excepcional sobre la temática fantástica de lo pactario, entrego unas palabras sobre *el Milagro de Teófilo*, composición poética en la forma estrófica de *cuaderna vía*⁷. Aparece este milagro registrado en el extenso poema mariano los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. Sin duda, *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo forma parte de una suerte de *corpus* de la estética medieval española⁸. Esta obra fue escrita entre 1246 y 1252. Según Gerli (1992), tiene tres partes: *discurso* introductorio, los veinticinco *milagros* y un *explicit* o versos finales con aleccionadoras ideas sobre lo abordado en el texto.

Teófilo, era un vicario bueno, pacífico, misericordioso, de muchos conocimientos y sabio. Al morir el obispo, todos coincidían en que el único hombre merecedor de tal designación era Teófilo. En tal sentido, le proponen el obispado y no acepta. No se cree el indicado. Las autoridades eclesiásticas nombran un nuevo obispo y un nuevo vicario. Esta situación: la pérdida de sus poderes en la vicaría, lo hace enloquecer. Aquí hay una transposición alegórica fundamental: Teófilo pasa del Bien al Mal (sufre un proceso enantiométrico). Una vez que hay rencor, odio y envidia en su corazón, decide hacer un pacto con Satanás que le permite recuperar su poder vicarial, pero a costa de la venta de su alma y de la negación de Dios y de la Virgen. En esta *cuaderna vía*, vemos las condiciones del contrato de Teófilo con el maligno:

Le dijo el diablo: No sería justo que yo
buscase provecho de un vasallo ajeno, pero

si reniega de Cristo, que nos desprecia mucho,
he de hacer que recobre todo lo suyo.

⁷ Estrofa constituida por cuatro versos alejandrinos, es decir, de 14 sílabas métricas con rima consonante. También se le conoce como *tetrástrofo monorrimo*.

⁸ Destacan entre otras: *Cantar del Mío Cid*, *Libro del Buen Amor*, *Libro de Apolonio*, *Amadís de Gaula*, *La Celestina* y *Conde Lucanor*.

perdió el alma. Hace ruegos. La al alma encontramos su arrepentimiento. Fue misericordia ante la enviada de Dios: La Virgen. Dura 40 días en súplica permanente. Es de resaltar que la Reina Gloriosa o puerta del paraíso, se le manifiesta a Teófilo tres veces. En la primera le recrimina su actitud de haberla negado junto a Dios. Para ayudarlo, sube a los cielos e interviene por él ante el Señor. La segunda visita es para decirle que Dios está muy contento con sus sacrificios. El tercer encuentro es pasajero, llega en silencio y deja caer la “carta” que contiene el pacto. Por último, Dios perdona a Teófilo y éste muere dejando su alma en santidad. En los *Milagros de nuestra señora* se “narra el pecado más grave que podía cometer un ser humano en la época medieval: la venta del alma al diablo” (Ramírez, 2007. P.125).

En nuestro continente la obra fundamental del demonismo pactario, según Bravo (1993a) es *Gran sertón: veredas* (la primera edición es 1956) de João Guimarães Rosa. Uno de sus personajes Riobaldo trata de demostrar, contando historias como Scherezade en *Las mil y una noches*, que el Diablo no existe. Desea que no sea tal, ya que la presencia del maligno, haría que se cumpla lo pactado con: *El arrenegado*, *el Can*, *el Gramullón*, *el Individuo*, *el Gallardo*, *el Pie-de-Pato*, *el Sucio*, *el Hombre*, *el Tiznado*, *el Cojo*, *el Temba*, *el Azarape*, *el Cosa-Ruin*, *el Mafarro*, *el Pie-Negro*, *el Zurdo*, *el Dubá-Dubá*, *el Rapaz*, *el Tristón*, *el No-sé-qué-diga*, *el Que-nunca-se-ríe*, *el Sin-Gracejos* (Guimarães Rosa, 2008) como dice que llaman al Diablo. Sabe Riobaldo que el pacto se paga con sangre y almas. Texto monumental y paradójico éste de Guimarães Rosa. Se narra la existencia del Diablo para que no siga existiendo y se quede dentro del hombre. Esta existencia (en el relato ficcional) y ausencia (en

el imaginario colectivo) de la figura del Diablo, configuran la presencia de lo siniestro, tal como fue concebido por Trías(2013).

Hay unas palabras terribles, que Riobaldo pronuncia en su discurso alucinante y que demuestran la duda y confusión sobre la presencia de lo demoníaco. Leemos:

Entonces, ¿no sé si vendí? Le digo a usted: mi miedo es éste. ¿No venden todos? Le digo a usted: el diablo no existe, ni hay, y a él le vendí yo el alma... Mi miedo es éste. ¿A quién he vendido? Mi miedo es éste, señor mío: entonces, el alma, la vende uno solo y sin ningún comprador... (Guimarães Rosa, 2008, p.426).

La interrogante: ¿A quién he vendido? tiene, al menos tres respuesta. La primera involucra directamente al Diablo como negociante; pero renegando de su existencia. La segunda refiere al propio Ribaldo, como hombre, como figura humana y ruin, capaz de condenarse a sí mismo y la tercera supone el desconocimiento del alma como valor de cambio en esos contratos satánicos.

En la narrativa fantástica venezolana del siglo XIX, Sandoval en *Días de espantos* (2000a) compila, al menos ese es nuestro criterio, tres textos donde la idea de un acuerdo fatídico se pone de manifiesto. Diríamos que son narrativas del Mal, pues en su temática se hace presente la figura de lo demoníaco. El primero es *La caverna del Diablo*⁹. Leyenda fantástica de José Heriberto García de Quevedo¹⁰. Relato en verso que muestra al personaje central, el *Conde Rinaldi*, pactando con Satán para lograr consumir su pasión amorosa (Sandoval, 2000a, p.273):

*-Que si del alma, aquí me otorgas.
Entera posesión, de tu Florinda.
Serás mañana dueño.
Es ardua cosa.
Lo que ofreces, Satán...
Si el trato aceptas.
¡Verás cuan fácil, verás cuan pronta.*

Al entregar el alma, recibiría el amor de Florinda. Cuando el Conde acepta, se aparece Satán. La tierra se abre y se *traga*, transitan hacia el infierno, al signatario amante y al maligno. El segundo es un cuento de Eduardo Blanco: *El número 111. Aventuras de una noche de ópera (1873)*. El demonio le presta el poder, la ciencia suprema, esa posibilidad de conocer todo en el corazón del hombre a su pactario. Aunque al final del texto, el cielo (Ángel del amor), logra deshacer el pacto. El último ejemplo es el cuento: *Tristán Cataletto (1893)* de Julio Calcaño. Tristán, abre su alma al odio y recibe del Diablo la “facultad de introducirse en todas partes y de matar impunemente a quien

⁹ Apareció el 7 de enero de 1849 en el Semanario Pintoresco Español. En 1863, Dramard-Baudry, París, la publica, dentro de las obras poéticas y literarias del autor.

¹⁰ Nace en Coro, estado Falcón, en 1816 y muere en París en 1871.

la de sus nietos. Aquí el pacto se disuelve por la acción divina. Un monje, al desenterrar el cuerpo, clava una aguja bañada con agua bendita en el corazón del brucolaco (vampirismo) y hace que Tristán descanse en paz.

También se debe mencionar que en Doña Bárbara de Rómulo Gallegos (2007) se hace referencia a pactos demoníacos. En el capítulo *La dañera y su sombra*, Doña Bárbara mantiene un diálogo con el “Socio”, que no es otro que el Diablo. En ese encuentro con el demonio advierte que “en el sitio que hasta allí ocupara su sombra, proyectada en la pared por la luz temblorosa de la lamparilla, estaba ahora la negra silueta de «el Socio». Como de costumbre, no pudo distinguirle el rostro” (p.306). Satanás aquí toma la sombra de Doña Bárbara, es apenas una silueta y mantiene oculto su rostro en el misterio, en los confines de la muerte.

En la Leyenda de Juan Machete, el contrato o pacto de Juan Francisco Ortiz con Satanás, contemplaba hacerlo millonario a cambio de la vida. En estos versos se evidencia el compromiso y la intención del contrato funesto:

*Satanás te necesito,
Satanás te necesito
te quiero hacer un negocio
yo te entregaré la vida,
yo te entregaré la vida
cuerpo y alma en amor propio*

El pacto está refrendado en lo bestiaro. En la leyenda de Juan Machete aparece un toro negro, lo teriomórfico como manifestación de lo demoníaco, quien termina llevándose el alma de Juan Machete (Medina López, Moreno y Muñoz, 2008, p.273):

*me dicen los que lo han visto
que el torito no es muy alto,
pero que es negrito tinto
con los dos cachitos blancos,
tiene crin como una bestia
y el rabo bien largo y ancho*

El toro tinto, lo negro, es la muerte. La noche, la oscuridad y las tinieblas son entornos infernales, que develan lo negro como signo espectral del misterio. Destacamos finalmente dos aspectos que fortalecen la noción de constantes metamorfosis en las leyendas terioantropomórficas. En primer término la llanura transmutada en infierno (ob, cit., p.126):

*miraron al lustre ardiendo
de una punta hasta la otra,
de una punta hasta la otra
y desapareció todo
de forma muy misteriosa.*

Primero identificamos en la llanura ese fuego demoníaco que abraza los caminos. Es como si las llamas del infierno fueran los costados y fondos de las sabanas. Como segundo elemento señalamos un manejo intertextual de las leyendas: *la Llorona* y *la Sayona*. Sobre todo, se muestra ese rasgo de la *femme fatale* de la cultura llanera.

4.4.4.3.- Damntopofanía¹¹ (*presencia de lo siniestro y errancia por lugares malditos*)

La inmensidad lleva el signo de lo infinito. Bachelard (2000) encuentra en el mar y en la llanura dos grandes inmensidades que se agrandan aún más con la imaginación. Lo inmenso forma parte de la conciencia imaginante. Toda inmensidad natural hunde, en un mundo sin límites. El espacio imaginario de la llanura es un otra parte. En el imaginario trashumante del llanero se sabe que habrá una ocasión en la que deba toparse con territorios malditos que abundan en la llanura. Esos que no tienen orilla, ni alante, ni arriba y mucho menos atrás. Los espectros damntopofánicos se apoderan de lugares precisos de la llanura. Es como si viviesen allí eternamente. Expresiones como: el muerto de la Mata de los Vinos, el espanto de los mangos, las sombras negras de los jagüeyes, el

¹¹ Llegamos al término *damntopofanía* por tres procedimientos. Se mantuvo la noción de manifestación (*faneia*) de lo siniestro. Como hay referencias, en el pensamiento occidental, hacia el *topos uranos*, es decir, el cielo como lugar divino; se especuló con lo contrario: espacios terrenales transitados por el hombre; pero con un sentido infernal (*topos maleficus*) y se le antepuso la raíz *damn* del latín *damnare*, que significa maldito. De tal modo que lo damntopofánico se expresa en lugares espectrales y siniestros de la llanura.

Lo siniestro podría estar en lo apariencial de una casa abandonada, en caminos solitarios, puentes, aguas, caserones lejanos, comarcas sombrías, mansiones tenebrosas, cavernas, pero con mayor fuerza en bosques o montañas malélicas. Para Jung (1970) el bosque es un sitio de engendramiento. Sus bordes encubren lo hueco, el vacío, una cueva misteriosa, simbolizan lo nefasto. Por ejemplo, Frye (1991) encuentra en la *tierra baldía* (la Biblia) el *árbol de muerte*, la higuera estéril un mundo vegetal siniestro. Morin (2003) hace también referencia a unos árboles-fantasmas que abundan en los montes de *Nuevas Caledonia* (Oceanía).

Muchas veces, de una estatua desolada, de un viejo tronco en la lejanía, de una figura perdida en algunos matorrales, de una máscara en la oscuridad, de un

carretón viniendo como tropel endemoniado por el silencio de una calle, de un campanario que deja escapar sus ecos acompasados a la medianoche, sin que ninguna persona los haya activado, se manifestará lo maldito. Los espectros damntopofánicos son esos espantos que surgen de una ventana al batiente de la brisa, de un ruido, de una luz o bola de fuego en la distancia; de un cruce de senderos, de un bosque misterioso. Damntopofánica es la *ciudad muerta* que Pocaterra (2010) describe en uno de sus *Cuentos grotescos*. Ciudad sin almas, nadie en los caminos, nadie en las casas, solo portones de silencio. En la *Leyenda del Poeta Coleador, Florentino y el Diablo* (Centella, 2007. Pista 1) se enumera una toponimia maldita propia de la llanura: *Mata del Esqueleto, Rodeo de los Perdíos, El Camino de las Brujas, El Lindero del Muerto, El Caño del Duende, El Rodeo de las Ánimas, El Hato de los Demonios, Banco del Ahorcao, Monte de los Quejíos, Sabanas de los Demonios, La Mata de los encantos*, etcétera. En el Llano los grandes lugares infernales son la montaña de San Camilo, el Cajón de Arauca, las Galeras del Pao, San José de Tiznao, Mata del Ánima Sola, boquerón de Banco Largo, Banco Seco, Alcornocal de Arriba, Alcornocal de Abajo, Hato la Rubiera, la Laguna del Término, el paso de Peñón Negro (en el río Caipe, en cuyas aguas va la sombra de un canoero sin canoa), rincón del Mal Paso, donde los pasos no dejan huellas. Estos lugares y la llanura misma por su lado terrible, le conforman un espacio imaginario al llanero cargado de misterios y adversidades. Esos escenarios malditos consagrado como maléficos en el imaginario del llanero, son vistos como no-lugares humanos. Transitarlos implica un desafío a los poderes de Satanás. Diríamos que el lugar donde se manifiesta lo maldito es damntopofánico

Como primera leyenda de estirpe damntopofánica tenemos: *Leyenda del hachador perdido* de Hipólito Arrieta y Jenny Tatiana Colmenares. Esta leyenda, aparece registrada en el Sistema Bibliotecario Venezolano (SISBIV) de Biblioteca Nacional. Fue grabada en Caracas, 1991, por el sello Millano, bajo la dirección del Lic. Jesús Colmenares. La transcripción que presentamos aquí, fue tomada de *14 Éxitos de Hipólito Arrieta* (2013, pista 14).

Narración radiofónica que recurre al recurso de la intertextualidad de la novelística literaria nacional; pues inicia con la apreciación de que la llanura es bella y terrible a la vez. Esa tierra abierta y tendida enloquece. Estas palabras con un trasfondo paradójico, aparecen en el Capítulo *La Doma*, en Doña Bárbara de Gallegos (2007, p.133). Esta copresencia textual le permite a Arrieta y Colmenares situar al *hachador* en uno de los lugares más tenebrosos de la llanura venezolana: *La montaña de San Camilo*.

Una leyenda similar es recogida por Pérez Montero (2002) en las montañas de Ospino, estado Portuguesa. *El Hachador*, es el alma en pena de un hombre que cortó un árbol para hacerse su propia urna. Por las noches deja oír el golpe de su faena en lo más profundo de los bosques portugueses. La gente oye caer los árboles y cuando se acercan a ver, quedan sorprendidos. No encuentran nada sobre la tierra. Una brisa fría pasa a cada instante y hace más penetrante el silencio. Lo más insólito es que todo se halla intacto. Dicen que a veces los ojos del hachador se pueden observar en los troncos secos del bosque. Estos dos espantos tienen la particularidad de que su misteriosa figura se le aparece a cazadores ambiciosos y su presencia tiene un sentido de protección hacia los animales. También en San Carlos, Cojedes, se cuenta que en lugar conocido como *Palambra del Doctor*, han visto a un hachador gigante. Es un “hombre negro, con un sombrero de paja” (Sánchez Terán, 2008, p.61), carga una mochila terciada, tiene unos pies enormes y su hacha es muy grande.

En segundo lugar, colocamos la leyenda: *En el Alto Apure (Modalidad de textualización narrativa)* de Robles de Mora (1996). El tema central de esta leyenda no apunta hacia lo geográfico, como el título pudiera sugerirlo, sino hacia las leyendas y tradiciones que destacan en las tierras apureñas, especialmente a *La Bola de Fuego*, una de las apariciones fantásticas más espantosas del Llano venezolano.

En esta investigación se entiende a la *Bola de Fuego* como un espanto, como un misterio de lo siniestro. Se hace esta acotación, puesto que en la cultura mesoamericana, se tiene la creencia de que los chamanes tienen la capacidad de

curar, adivinar y realizar viajes sagrados a las regiones del inframundo, pero también pueden transformarse en algún “otro ser, ya sea éste animal o fuerza natural, como bola de fuego” (Valverde Valdés, 2001, p. 229).

En la leyenda encontramos este fragmento categórico sobre su condición demoníaca (Robles de Mora, 1996, pp. 50-51):

Era una bola incandescente de gran tamaño. Las llamas dejaban ver un cerebro humano que palpitaba como si estuviera vivo y de su interior salían ayes lastimeros. Los dos jóvenes retrocedieron espantados. La Bola de Fuego comenzó de nuevo a girar, tomó altura y se perdió en el cielo.

Nótese cómo el fuego simboliza lo diabólico, lo devastador, constituye una expresión evidente del infierno. Reconociendo que en muchas culturas el fuego tiene una función purificadora y posee además poderes para la transmutación; aquí las llamas consumen al hombre o lo mantienen encerrado en un círculo voraz. Bachelard (1966) en *Psicoanálisis del fuego* (se editó en 1938) lo considera de dos maneras. Como *dulzura*, llama sublime, pasión catártica, pero también como *tortura*, hoguera o lugar de suplicios. Explica que entre “todos los fenómenos, verdaderamente es el único que puede recibir netamente dos valorizaciones contrarias: el Bien y el Mal. Presencia protectora y temible; espectro magnánimo e infame. Brilla en el Paraíso. Abrasa en el Infierno” (Bachelard, 1966, p.18). Esto nos hace retomar la idea de que el fuego es divino y siniestro a la vez. Según Eliade (1983, p.49), en la época medieval se tenían como grandes “señores del fuego” a Dios y al Diablo. Con respecto a esto, asegura que existe un “fuego celeste, que fluye ante el trono de Dios” mientras que hay otro, que quema por ser *infernal*. Las llamas que ven los muchachos son, en definitiva, una muestra del aborrecible infierno.

El fuego guarda relación con lo bestiaro. Borges y Guerrero (1967), entre los seres míticos e imaginarios que compilan en su obra, dan detalles de uno llamado *Bahamut* o *Behemot*. Es un pez desaforado que habita en un mar sombrío y sin fondo, se sostiene sobre la nada, y bajo el mar hay “un abismo de aire, y bajo el aire, fuego, y bajo el fuego, una serpiente que se llama Falak, en

cuya boca están los infiernos”. (p. 15). La *Bola de Fuego*, como isomorfo del inframundo, se constituye en fauces llameantes de Satanás.

Al fuego, en la leyenda de Robles de Mora, se le asocia también al movimiento, al vuelo, por eso se eleva y anda por los aires. De allí que sea un considerado “isomorfo del pájaro” (Durand, 2005, p.181) y una expresión de lo siniestro, tal como lo formuló Eco en su texto *Historia de la fealdad* (2007). Las llamas gigantescas de la *Bola de Fuego* brotan en la llanura y hacen que el hombre busque una explicación ante tan enigmática alucinación. Cualquier resplandor tétrico se convierte en una más de las representaciones pantomórficas del Diablo. Las luces misteriosas se relacionan siempre con el mundo de los muertos y con las ánimas en pena. Es común en el Llano creer que una luz azul constituye una señal del más allá para indicar la presencia de un entierro. Las almas llameantes son custodias de riquezas.

En el Llano lo devocional por las ánimas es una tradición. Montiel Acosta (1995) manifiesta que la gente “alumbra”, pone velas para las *Ánimas*: *Ánima* de Taguapire o de Pancha Duarte, Pica Pica, Negro Charles, Mata Silva, Mata de la Tigra y la reconocida *Ánima Sola*. Las ánimas silban. Si son benditas lo hacen tres veces y si son perdidas o errantes lo hacen dos nada más. El culto a las ánimas se presenta de dos formas. En modalidad *individual*, cada lunes se le rinde culto, casi secreto, a los familiares cercanos. En la modalidad *colectiva*, son ánimas que se veneran en poblaciones o regiones. Gallegos en Doña Bárbara, confirma que el *Ánima Sola* es el alma más necesitada del purgatorio, por eso se les aparece a los caminantes y los silba para que estos recen un *Padre Nuestro* y así mitigar un tanto su tormento.

La bola, círculo, esfera, el laberinto son imágenes siniestras del mundo demoníaco que nos llevan a una totalidad. En sí misma es iniciación y final, así el punto que la origina (perpetuidad) es el mismo que la desarticula (nueva fecundidad). Pero como todo ciclo, antes de extinguirse plenamente, vuelve a emprender su regeneración. Pudiéramos pensar que en la *Bola de Fuego* yace el

principio del Uroboros (también ouroboros) y decir que la circularidad de las llamas devoran todo a su paso, incluyendo su propia identidad espectral. La circularidad se hace fuego devastador. La bola es un isomorfismo de la serpiente, de tal manera que debe ser valorizada como perpetuidad de lo ancestral y sobre todo como “temible guardiana del misterio último del tiempo: la muerte” (Durand, 2005, p.329). La *Bola de Fuego* representa una totalidad atemporal y fantasmal en la simbología del imaginario de la llaneridad. Su presencia constante atemoriza. El fuego forma parte de lo que Frye (1991, p.199) llama el mundo de “demonios malévolos”, estableciendo una clara distancia entre la función purgante o depuradora que en los escritos bíblicos se le atribuye y la de ser una llamarada tétrica de condición ubicua.

La invisibilidad es otro rasgo de la temática de fantástico, además del fuego, la circularidad y lo gigantesco de este espanto, que tiene una presencia bien marcada en la leyenda. Cuando el espanto comienza a girar y toma altura, se hace incorpóreo, ante la sorpresa de los jóvenes. Al desaparecerse en el cielo, ruptura con lo verosímil, con el mundo del hombre, logra el asombro. Ese juego de lo visible (la bola cayendo entre los matorrales) y lo invisible (perdiéndose en el cielo) es una condición particular de lo fantástico. Vax (1965) señala que los seres invisibles al manejar el espacio (sabana y cielo) magistralmente logran conformar un cuadro aterrador. La *Bola de Fuego* no tiene un lugar específico de aparición en la llanura. Todo el horizonte de las sabanas representa el escenario de su presencia, lo que hace ver al Llano como una inmensidad de carácter damntopofánico.

La Leyenda de Paulino El Turpial y Custodio Quendo de José Romero Bello (1978), representa el tercer texto vinculado a lugares infernales. Custodio Quendo, quien se hizo una historia de invencible en las cuerdas de un arpa por todos los valles de Aragua, y Paulino, el Turpial de los Llanos, se retan a un canto donde la muerte es la única que puede detenerlos. Vera Morales (1978) recoge una porfía entre Custodio Quendo y el Diablo. Cantaron hasta que Oquendo, altanero en su versación, le dice al Diablo que su mirada de candela no

le asusta, pues su protección la rige una virgencita. Ante esta invocación divina: El Diablo salió corriendo/Rumbo al infierno lejano / Y esta conseja en el llano/Todavía está viviendo (Vera Morales, 1978, p.87). Se hizo memoria en Venezuela, pero sobre todo en los pueblos del estado Guárico. El enfrentamiento que relata Arvelo Torrealba entre Florentino y el Diablo, es por el alma del coplero llanero, mientras que Paulino y Custodio Quendo, se desafían por el derecho a cantar siempre. Los acordes de un arpa en el patio de una casa o el transitar de unos versos por los caminos del tiempo, representan una manera de sentirse vivo. Paulino lo dice de esta manera (Medina López, Moreno y Muñoz, 2008, p. 311):

Mientras la música se oiga,
mientras el verso me da
yo marco rumbo y destino
en la brisa que se va.
Con la risa del capacho
y lo grave del compás
no tengo a quién darle cuenta
ni quién me ha de preguntar,
pero le seguí corriente
para ver a dónde va.
Escucho su mente oscura
para darle claridad,
Custodio, por más que quiera
nunca me podrá callar.

En esta leyenda, la sabana, como una inmensa soledad, con sus misterios e infinitud imaginaria, hace que los copleros desaparezcan, aunque sus voces todavía retumben en la lejanía. Lo siniestro desanda en los caminos espectrales del hombre como último destino. El llanero en su errancia se va haciendo paisaje, bosque, ríos y espejismo, hasta ser una sola imagen de perdición. Observamos que la llanura, como el mar (Durand, 2005), deviene en dantesco encastre demoníaco. Bien lo expresa Hope Hogdson (1979, p.165) el mar es el “hogar de todos los misterios”. Sus senderos son fauces que devoran y extravían. Al final de la leyenda (Medina López, Moreno y Muñoz, 2008, p. 315): quedan estas palabras:

Paulino el Turpial junto

con Custodio Quendo
se los tragó la sabana
aquella noche de enero
los dos en aquel silencio
a un mismo tiempo se hundieron.

Se ha ubicado también, en este universo de espacios malditos o siniestros, la leyenda *Historia de las Galeras del Pao* de Dámaso Figueredo. A su autor se le conoce como el *llanero completo*, dado que en su palabra hecha canto, las formas gramaticales academicistas quedaban un tanto al margen y de sus coplas y versos surgía una fonética arcaica, truncada, transposicional; pero construida sobre la base de las tradiciones vegueras y del habla oral llanera. En la mayoría de los relatos fantasmales que Figueredo llevó al formato radiofónico, encontramos rasgos diatópicos de los hablantes del Llano. Predomina un léxico que le da autenticidad a las costumbres y faenas del Llano; matizado con trastocamientos y giros orales propios de los hombres que llevan la llanura en la expresión de sus voces. Estas formas lingüísticas, propias del habla llanera, traspuestas a la expresión radiofónica, hacen que el relato tengan un componente sociocultural y una oralidad diastrática bien marcados.

En la leyenda identificamos tres relatos interpuestos: a) El Salvaje de la Sierra, b) los amores de Elvirita y don Rozo y c) la muerte de Las Galeras del Pao. Esta triada narrativa se caracteriza por una imagen casi mítica (el salvaje), escenas de la cotidianidad llanera: amores (Elvirita) y contrapunteos (Rozo y Lorencito) y por la aparición de espantos (la muerte). Las historias referidas tienen un gran espacio espectral o maldito: Las Galeras del Pao.

4.4.4.4.- Nictofanía¹² (*manifestación de sombras infernales*)

La sombra es una de las formas que toma lo siniestro para manifestarse ante el hombre. Representa la epifanía de lo demoníaco. Durand (2005) plantea que las tinieblas es un arquetipo que no ha sido valorado en toda su dimensión simbólica.

¹² La palabra noche, símbolo de las tinieblas, de lo sombrío, se origina del latín *nocte*. Para Durand (2005) la noche negra es una instancia maléfica. Lo nictofánico representa a las sombras negras y siniestras que se le aparecen al hombre.

ia

misma del tiempo. La sombra será considerada en esta propuesta de investigación como una de las variantes espectrales de la simbólica de lo siniestro. Ya Durand (1999) había dicho que el Misterio, la Noche, la Eternidad y las Tinieblas son parte del *Urgrund o del abismo* que marca la existencia humana. Lo tenebroso, es abismarse hacia la muerte. También recordemos que Jung, en referencia a lo que está en el abismo, en las profundidades, lo ctónico, afirma que “Todo lo turbio y reprobable proviene siempre de abajo” (2004, p.23). De un abajo que potencializa las angustias existenciales del hombre. Ortiz-Osés (2003, p.48) considera que “La sombra es lo demoníaco, ámbito compresente en toda cosmovisión auténtica sea mitológica, religiosa o literaria”. En la literatura, la sombra espectral es uno de los temas de mayor alcance. Por ejemplo, Borges y Guerrero (1967) refieren unos seres imaginarios (Peritios) que son mitad ciervo, mitad ave; pero lo más terrorífico, su más extraña particularidad es que en la proyección de su sombra no está ni el ave, ni el ciervo, se distingue levemente la silueta de un ser humano. En *Hamlet* de William Shakespeare (2007), lo siniestro lo configura la presencia de una sombra borrosa, el alma fantasmal del padre, que vaga de noche y vive aprisionada en fuego. También en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, una sombra tenebrosa logra dominar al personaje principal. Guy de Maupassant (1979) publicó en 1886 un relato: *El Horla*, donde una sombra, como alteridad terrorífica, aniquila lentamente al yo verdadero.

Igualmente mencionamos a Edgar Allan Poe (citado por Bravo, 1993a) y su cuento *William Wilson* (1840), dado que la sombra, como doble devastador, es una progresión maléfica que consume identidades humanas. En el mismo estilo de Poe, debe indicarse un cuento de Jorge Luis Borges y otro de Julio Cortázar. El primero es *El Otro*. En este relato de Borges hay dos Borges en amena conversación. Uno es real y el otro es una sombra, *alter ego*, que atormenta, pues conoce el futuro. En el texto de Cortázar (1970): *Una flor amarilla*, un hombre se

considera inmortal porque su imagen, su vida, se encuentra proyectada en otro (reflejo especular) o en otros infinitamente, no como un vulgar calco, sino como una figura análoga. Ese otro, es el silencio de la muerte, la sombra mortal. De la narrativa venezolana incluiremos a *Las Lavanderas nocturnas* de Julio Calcaño, leyenda publicada en 1872. En la narración, unas mujeres, sombras errantes, están condenadas a lavar eternamente a orillas de las aguas. Igualmente señalamos que en *Los espectros que son, y un espectro que ya va a ser* de Cecilio Acosta (Sandoval, 2000a), aparecen una serie de sombras (sombra de la Independencia, de la separación de Venezuela, de la elocuencia, de la justicia, de la libertad, de la fe) que se agrupan para hacer de la tiniebla algo más negro aún.

En la narrativa fantasmal cojedeña, Eduardo Mariño recoge, en un relato del imaginario espectral de las tierras de El Baúl, la figura de una “sombra que camina de cuando en cuando por estas calles y a quien todos alguna vez le han tenido miedo” y que la gente llama misteriosamente *Jorge Noche* (Medina López y Moreno, 2007, p.50). Cerramos apuntando que al parecer, en el imaginario del llanero, existe una *sombra buena*, y esa es la que proviene de Florentino. Así lo corroboramos en la letra de este corrió de José Jiménez (2003. CD, Pista 9)

Cuando estoy en la candela
de la rima soy el mago
la sombra de Florentino
me dicen, por donde ando.

En el imaginario de la cultura llanera la muerte representa, aquello que porta el misterio de lo sombrío. Del mundo de las tinieblas viene toda figura siniestra. Es antítesis de la luz. Eliade (1999a, p.162) encuentra que en la antigüedad (Mesopotamia, hititas, hebreos, griegos) los “muertos eran sombras desdichadas”. Por ese sentido, la muerte está latente en las apariciones tenebrosas. Cuando un espanto se manifiesta como sombra, tomando así uno de los *entes fantásticos*, se hace representación de las oscuridades del inframundo. Por su parte Durand (2005) refrenda que cerca de la sombra está el misterio. Por eso guía el carruaje de los caballos negros del infierno. Junto a la ceguera, la oscuridad, el abismo, conforma la esencia de los símbolos nocturnos en la

teórica durandiana. La sombra, como fauces que engulle al hombre, es uno de los tantos isomorfos que Durand concede a las tinieblas. Diremos así que los espantos son sombras que aterran con su presencia. Muchas veces, aquello que carece de sombra, lo fantasmal asume su figura.

Otra vertiente es la sombra como elemento inmanente al individuo. La sombra duplica su propia realidad de origen. Esa duplicidad es lo que genera lo fantástico y termina en lo siniestro. La sombra es apariencia, representación, otredad. Es un doble extraño del y para el hombre. El doble es la “puesta en escena del Mal, es la presencia insoportable de la alteridad” (Bravo, 1993a, p.100). Lo más enigmático y aterrador es que lo sombrío ha de tener un principio de origen, algo que lo proyecte. Es conocido que viene del mundo de lo aparente, pero allí debe tener también una fuente que la origine. Si la sombra es un misterio en sí misma, cómo ha de ser el universo que la emana. Morin ha manifestado que “todas las asociaciones del doble: sombra, reflejo, espejo, remiten a la muerte” (2003, p. 183). Igualmente Rank (1976) afirma que la sombra es el coequivalente del alma humana. La sombra es algo terrible, es la “invisible cola de saurio que el hombre todavía arrastra tras de sí”. (Jung, 2004, p.43). También afirma que el “encuentro consigo mismo significa en primer término el encuentro con la propia sombra.”(p.24), con eso que es “la substancia del alma, la oscuridad interior” (Hillman, 2004, p.172). La sombra como símbolo encarna lo negro, formas alucinantes del infierno y representa para el hombre lo siniestro que lo hace estallar en pánico. Algunos espantos de la llanura se muestran en formas de sombra, tal es el caso de la leyenda que detallamos seguidamente: El Silbón.

En esta categoría de lo noctofánico hemos incluido *La leyenda de El Silbón*. Como relato de ficción, referencia de la memoria y de lo imaginario de la cultura llanera, pasa de la oralidad a los registros de la escritura. Tan loable tarea se le debe al ilustre portugués: Dámaso Delgado¹³ (Guanarito, estado Portuguesa. 24 de noviembre de 1940). Delgado recorrió parte de la llanura para recoger material de los pueblos y así reescribir esta leyenda que aparece en la radio, por primera vez, en 1967.

El relato se resume en que un hombre, con estampa recia y bravía, actúa receloso, incrédulo; hasta reniega de las historias que ha oído sobre el Llano. Mientras otro, baquiano de la conversa, del camino, de la trocha y el atajo, habla y trata de defender su verdad. En este momento de la obra se produce un diálogo entre José Juan y el Visitante que consideramos vital para la comprensión de la dimensión fantástica de la leyenda. Surge dentro de esa dialogicidad de contextos (Llano-ciudad) una verdad que ha sido un pesado talego en el ropaje patrimonial de la identidad de la llanura. Por eso el *Visitante*, con voz despectiva, expresa que: “los llaneros, tienen un espíritu demasiado supersticioso”.

¹³ De la versión radiofónica que Dámaso Delgado hizo en 1967 sobre *El Silbón. Leyenda, llanera* [LP, lado A] Caracas: Velvet), se toman las citas para esta tesis.

Llano es Llano, compa, y a nosotros nos gusta de esa manera, supersticiosos y to´ pue´ que seamos, pero con un corazón que no nos cabe en to´ el ancho ´e la sabana, y en esa misma sabana que no alcanza pa´ arropale el corazón al llanero es ´onde se ven to´ estas cosas que le estoy contando. (Delgado, 1967).

Ese gustar, esa forma de sentir que se pertenece a algo, es lo que en esta investigación denominamos *llaneridad*. Es un sentimiento que el llanero lleva internalizado como tradición y que lo preserva ante los cuestionamientos de los demás. Al juicio del Visitante, se le responde con la verdad de esa querencia y con la memoria del pueblo hecha costumbre.

También destacamos que Juan Hilario, hombre de los mil caminos por llegar a una parranda, expone que por nada del mundo se puede perder la fiesta que dará don Encarnación en el Hato de Quebrá Seca. José Juan lo exhorta a que regrese a su casa. Le advierte que es el mes de mayo, el mes de *El Silbón* y trata de convencerlo, recordándole peligrosos relatos sobre espantos. Luego de este diálogo, se produce una batalla desigual entre Juan Hilario (el Bien) y *El Silbón* (el Mal). Sólo media un garrote ante la fuerza maléfica del extraño perseguidor. La contienda se realiza en esa sabana infinita que deja ver sus soledades entre nubarrones y tempestades. Al final de la disputa, Juan Hilario cae desmayado en

los caminos llenos de relámpagos de la llanura portuguesaña. Juan Hilario, una vez que recibe auxilio, cuenta lo sucedido y promete no volver a más bailes de noche. Sus amigos lo protegen del tétrico silbido que viene del Diablo. Las casas se van quedando en silencio y una sombra larga queda revoloteando por los árboles del patio.

Si existe un momento estelar en la leyenda, es el que se da al final, nuevamente entre el Visitante y José Juan. Aquí se sella un compromiso por parte del Visitante de escribir sobre la identidad de la llanura venezolana. De igual manera notamos que José Juan es una muestra de cómo el hombre va guardando sus andanzas y vivencias y así las atesora celosamente para mostrarlas con orgullo identitario en cualquier momento de su cotidianidad. En el Visitante se produce lo que Jung denomina: enantiodromía (Espinoza, 2011, escribe enantiodromia, sin tilde, lo que indica su doble condición morfológica). Se le define como una nueva conducta, es lo opuesto de lo que se cree ser. Al principio se muestra incrédulo y llama hasta supersticiones a las creencias de los llaneros.

Al oír las historias de José Juan, finaliza convenciéndose de que el sentir, las tradiciones, las costumbres constituyen el alma de la cultura llanera y que ésta amerita ser estudiada con mayor profundidad. En una frase del Visitante lo confirmamos: *Nunca creí que fueran ciertas todas esas cosas que se decían en el Llano*. Lo enantiodrómico lo vemos también en Juan Hilario, ya que de hombre burlón, parrandero, desafiante y desconocedor de su propia realidad y costumbres llaneras, termina, -una vez que ha visto lo siniestro, lo noctofánico, ese animal terrible que es la sombra larga de El Silbón- creyendo que los cuentos de caminos son verdades de los pueblos. Si el Visitante cree ahora en leyendas por lo que le contaron, Juan Hilario cree por lo que ha visto, ya que en forma de sombra se le ha manifestado lo siniestro.

Otro aspecto que se destaca en El Silbón es el gigantismo. Implica la búsqueda de la luz, del perdón, purgar la pena, separarse de lo telúrico. El Silbón es una figura gigante. Tan alto y “canillú” que las personas que lo han visto

sentado cuentan que *las* “rodillas le pasan del lao arriba ´e la cabeza” (Delgado, 1967, LP, lado A). El tamaño de este espanto nos recuerda a aquellas formidables criaturas que Antonio Pigafetta avistara a principios del siglo XVI en América. Frye (1980, p.144) nos dice que tanto los enanos como los gigantes “pueblan el inframundo”. Por pertenecer a los dominios del descenso, son seres demoníacos. Podemos señalar que el gigantismo constituye una forma fantasmal de lo siniestro. El celaje, lo nomádico vienen a representar lo demoníaco. La ascensión, lo alto te permite “pisotear a un adversario vencido” (Durand, 2005, p.165). Por eso Juan Hilario es vapuleado a garrotazos por *El Silbón*. En esa sombra espeluznante que pasa, está lo siniestro. En la copla que se leerá a continuación se enmarca todo el significado argumentativo de esta leyenda:

Esto era lo que contaban
de El Silbón y la parranda
una noche se encontraron
Hilarión y el *Desanda*.
No vayas para la fiesta
te dijeron Juan Hilario,
que en tierras de Portuguesa
va un espanto desandando.

Se reflejan en estos versos varios aspectos para la discusión y el análisis. Lo que ha quedado escrito en la leyenda, es lo que contaban, es decir, la diégesis es un hecho propio de la memoria oral de la llanura. La historia narrada tiene como escenario la nocturnidad. La noche misma, como espacio simbólico de lo siniestro, es quien arroja lo sucedido: el encuentro de Juan Hilario y El Silbón. Hay una enseñanza para el llanero. La desobediencia: *no vayas para la fiesta*, te puede llevar hasta la presencia con lo bestiaro o hasta con algo peor: la muerte. El último aspecto que señalamos de esta copla es la errancia. El Silbón recorre la llanura y ese desandar no tiene límites. Cualquier llanero, en el misterio de la noche, puede encontrarse con esa larga sombra que, como un celaje, recorre todos los parajes del Llano.

4.4.4.5.- Brimofanía¹⁴ (*aparición espectral de mujeres de belleza terrible*)

Son imágenes o representaciones espectrales femeninas que provocan miedo y terror. Brimo, divinidad del ámbito órfico, designa la muerte; por eso con sus encantos lleva a sus víctimas al infierno. Eliade (1999a) la relaciona con el fuego. Dice que engendraba a sus hijos en las llamas de su *anaktoron* o templo. Es la diosa de las profundidades y es la que envía a los hombres apariciones llamadas *hekataias*. Unas veces se aparece con la figura de hombre, pero la mayoría toma la de mujer. Su signo es la ira y el tormento. Sostiene Graves (1985) que en su canto divino se palpa el enfurecimiento y el enojo por su destino. Kerényi y Jung en *Introducción a la esencia de la mitología* (2004), expresan que en los antiguos cultos del misterio de Eleusis, Brimo es Deméter, Perséfone y también Hécate en una sola figura. Esta condición pantomórfica la hace ser una imagen siniestra por su poder transfigurativo: es una y otras a la vez.

¹⁴ Brimo, vocablo de origen tracio (Eliade, 1999a) que designa a la reina de los muertos. Graves (1985) la define como divinidad *enojada*. Brimo o Brimus pertenece a la más “primitiva mitología y al comienzo mismo de los misterios” (Silva, 1985, p.35). Todas las leyendas que tengan como figura espectral una imagen femenina, se denominan aquí, *brimofánicas*. Igualmente relacionamos a Brimo con el arquetipo de la madre terrible.

la del mundo interior, la noctívaga o “vagabunda de la noche” (Kerényi, 2004b, p.112). Es fuego y sombra en la nocturnidad. Durand (2005, p.79) la llama “diosa feraina de la muerte”, ya que se le reconoce como divinidad ctónica de la ciudad de Feras, en la Tesalia antigua.

Herrero Jáuregui (2005) afirma que el llanto y el grito desgarrador de Brimo (la que brama) se deben a que Júpiter transformado en toro la posee y entonces ella lleva su continuo dolor, por eso castiga a sus hijos y se venga de los hombres. En cada figura varonil está la imagen incestuosa de Júpiter. Su errancia por las noches nos lleva a pensar directamente en dos espectros que desandan por la llanura venezolana: la Sayona y la Llorona. Brimo viene a representar el fuego demoníaco, la madre errante, el llanto filicida, la belleza órfica, la imagen fémina perversa que encanta y extravía.

El denominar con el nombre de brimofanía a las leyendas fantásticas cuyo componente siniestro recae en lo femenino, se propone una manera de ver lo mítico de la cultura europea en el imaginario americano, específicamente en la cultura azteca mexicana, y por último en la narrativa de la leyenda de la cultura venezolana. Los aztecas tienen una diosa semejante a Brimo. Nos referimos a Coatlicue. Divinidad fecundadora de belleza trágica. Diosa terrible. Ella es vida y muerte, pues reproduce pero aniquila. Encarna el horror. Es una diosa-demonio. Su “aparecer es fantasmal” (Solares, 2001, p.291). La relación Brimo, Coatlicue y las damas-espantos del imaginario fantástico venezolano como la Sayona o la Llorona, queda evidenciada por esa condición de figuras errantes, portadores de una pena y por ser espectros devoradores de una belleza terrible.

La mujer-demonio o mujer-monstruo (Morón, 2012) ha estado en la historia de la literatura desde el imaginario bíblico (ver en el Génesis, la caída de la mujer por la tentación de la serpiente-Diablo) hasta la actualidad. Lo femenino no sólo tiene el estigma de lo fatal (*femme fatale*), sino que es imagen espectral. En *Cantaclaro* de Gallegos (2011) se encuentra un caserío llanero donde vagan mujeres-sombras. Florentino Coronado distingue espectros en la noche tenebrosa del Llano y oye también “una voz de mujer, gimiente, desgarradora. Luego un murmullo como de rezos, acercándose; otra vez el silencio y finalmente un grupo de negras siluetas calladas, como procesión de fantasmas, marchando hacia él” (p.212). Esa voz gimiente, cavernosa, es la de su madre, una mujer alta, quien vaga en silencio por entre las ruinas del pueblo, junto a otras mujeres. Van en marcha espectral buscando a sus hijos.

Se puede ver en la Sayona o la Llorona el arquetipo junguiano de la madre, en la variante de *Madre Terrible*. La Sayona y la Llorona muestran bondad hacia la mujer engañada, recurren a la pasión orgiástica, pues desean dominar al hombre adúltero y su transformación en espanto aterrador, se relaciona con el inframundo. Para Marie-Louise von Franz (1995) las almas femeninas tienen una larga trayectoria maléfica. Señala que las sirenas griegas atormentaban y enloquecían con su canto a los que osaban acercarse a sus dominios y que en un

antiguo relato siberiano, una mujer encantaba a los moradores con su amabilidad; una vez que los incautos se acercaban a ella, la mujer se transformaba en búho y hacía perecer a los hombres. En estas referencias literarias señaladas por von Franz, encontramos una analogía con la *Sayona*, la *Llorona* y *Doña Bárbara*, entre otras féminas del Mal en la cultura literaria venezolana. El misterio de lo femenino tiene, según Da Costa (2007) diversas constantes, entre las que se destacan: la “oscuridad, la noche y la muerte” (p. 109). La mayoría de estos espantos recorren en la nocturnidad lugares en búsqueda de sus predilectas presas varoniles. Algunos tienen como maldición no poder engendrar hijos nunca más, tal como la *Llorona* y la *Sayona*, pues le han dado muerte a los que tenían.

En las apariciones brimofánicas notamos el signo de la búsqueda como una constante. También destaca el dolor por la ausencia del hijo o hija y una actuación perversa por venganza. Se trata de reparar los males que injustamente han padecido. En el corpus de nuestro trabajo tenemos muchas leyendas que se ajustan a esta clasificación. Revisemos algunas características fundamentales en este tipo de espantos. Primero, la *belleza* que poseen, es un atractivo fatal. Belleza cruel y tenebrosa la denomina Eco (2010). Tiene un valor referencial colocar aquí el apotegma que Asturias presenta en *Hombres de Maíz*: “Toda mujer atrae como el abismo” (1997, p.152). Y el abismo es el Diablo. La mujer bella es una grieta donde el hombre se desbaranca y se hunde. Seducen con su hermosura para llevarse a su presa a los espacios órficos. Como desean conquistar almas se aparecen casi en forma de diosas divinas.

La segunda cualidad consiste en la transfiguración demoníaca: de mujeres hermosas pasan a un espectro maléfico. Luego de consumir el acto asombroso, recuperan su normal estado de belleza aterradora. Aquí, basados en Espinoza (2011) pudiésemos ver el fenómeno de lo enantiodrómico, ya que lo monstruoso remite a lo virginal, a la inocencia, a la madre amable. La tercera característica es que desandan infinitamente por el castigo de un hecho cometido. La mujer-fuga (Bravo, 1988), que se pierde, que trashume, posee una hermosura nigromántica. Esa belleza representa un laberinto que condena al que emprenda su recorrido. Así

andan por la llanura venezolana la Llorona y la Sayona, entre otras féminas demoníacas.

En esta categoría epistémica de lo siniestro ubicamos primeramente *La historia de la Sayona*¹⁵ (*Modalidad de textualización por hipotiposis*) de José Jiménez “el Pollo de Orichuna”. Esta obra radiofónica data de 1978. La Sayona es una especie de meiga o mujer mala, con hechizos perversos, que con su mirada fascina, electriza, fija y paraliza; hasta hacer perder el sentido a los hombres. Hay múltiples leyendas donde a la mujer se le proyecta como figura bella y maligna a la vez. Tomemos como ejemplo de la literatura española, la leyenda: *La ajorca de oro* de Bécquer (2007, p. 75). En este relato, publicado por primera vez en 1861, aparece María Antúnez como mujer fatal. Se le describe como poseedora de una hermosura que inspiraba el vértigo, dado su carácter divino- diabólico. Para Risco (1982) esta belleza no tiene otro calificativo que perversa, pues su contemplación lleva a la fatalidad.

La Sayona es un espanto de la llanura y de otras importantes regiones venezolanas. Aunque la Sayona de nuestro corpus se ubica geográficamente en los llanos. Robles de Mora (1995, p.116) analiza una leyenda del estado Táchira: *La mujer de rojo*, donde la fémina se asemeja a la Sayona, dado que al mostrar el rostro a los pretendientes, enseña “una calavera de colmillos largos y puntiagudos”. Para la Sayona, los hombres parranderos y mujeriegos, representan la causa principal de su desgracia, junto a la pérdida del hijo.

¹⁵ La versión que se analiza aquí, es tomada del corpus: *Análisis de figuras espectrales en el corrío y leyendas del canto llanero tradicional*. (Medina, Moreno y Muñoz, 2008).

hijo, mató a su madre, pero ésta, en trance de muerte, “la maldijo convirtiéndola en el azote más terrible de los hombres que andan en la oscuridad, en la sabana, en los montes, en los pueblos, caseríos y ciudades y por todos los caminos de Venezuela”. (Medina López Moreno y Muñoz, 2008, p. 216)

La primera condición de lo siniestro que subrayamos en esta leyenda es su transfiguración espectral: “Los ojos se le pusieron rojos que casi echaban candela, se desgarró la ropa y creció de tal forma que sobrepasó los árboles, los colmillos le crecieron tanto que parecía un león” (ob. cit., p. 210). En los ojos abiertos y llameantes se prefigura el infierno. También por éstos se divisa la muerte, lo demoníaco. Este último aspecto nos contextualiza en el personaje *Toñito (La sogá)* y su contemplación tétrica, también en la *Anfisbena* y sus ojos de fuego y en una leyenda que compila Pérez Montero (2002) de las tierras portuguesas. Aludimos a *Juan de El Morro*. Este era un espíritu dual: malo (ahogaba) y bueno (ayudaba a los pescadores). Una vez se llevó el alma de un muchacho del pueblo. El joven pescador se perdió en las corrientes estancadas de la represa de *Las Majaquas*. Mucha gente lo vio en el fondo de las aguas. Estaba “agachado y con los ojos abiertos, metido dentro de un rollo de culebra muy grande (Pérez Montero, 2002, p.101). En esos ojos abiertos en las profundidades, está lo aterrador y espectral del relato.

La mirada infernal de la Sayona, el tamaño descomunal y las fauces de león constituyen tres propiedades de lo demoníaco. San Agustín, según Borges y Guerrero (1967), comenta que el Diablo es a la vez: león y dragón. Del primero toma la fuerza y del segundo su conducta para el acecho de sus víctimas. Frye (1991), al analizar el simbolismo cristiano, sostiene que Satanás es el dragón. En el león, como en el caballo, se presenta el sentido de la fuga. Igualmente con el dragón se establece una relación isomórfica por lo mortal de las fauces de ambos. En los ojos incandescentes de la Sayona están vivas las tinieblas. Strauss (2004) afirma que en su rostro se se observa una luminosa concavidad por donde brota un fulgor rojizo.

El aspecto de león presagia su desandar maldito. Su figura se asimila a la enigmática *Esfinge*, pues al igual que esta imagen mítica, tiene una parte teriomorfa. Igualmente en la mitología griega se pueden identificar algunas deidades que guardan una relación con las características de la Sayona. Hécate, tenía un rostro con tres aspectos: mujer-perro- caballo. Esa imagen leonina es huida y devastación. Esta figura híbrida (mujer-león) hace de la Sayona una

devoradora de hombres. Su castigo es vagar por parajes oscuros y solitarios de los caminos y pueblos. Su figura de mujer se posa por momentos en troncos y casas abandonadas.

Su altura colosal la hace temible. Esta desproporción dimensional con respecto a lo humano, permite verla como esos monstruos gigantescos que siempre han estado en la memoria fantástica del hombre. El aspecto gigante genera evidentemente una condición de miedo y de asombro. Muchas veces el crecimiento de la Sayona es lento y en presencia de su conquista amorosa, lo que hace este acto espeluznante, más aterrador. El atuendo de este espanto también tiene un sentido maléfico. La saya que cubre el cuerpo espectral es símbolo del misterio por su carácter inagotable. Sus pliegues representan un manto o velo epifánico. Detrás o debajo de éste se manifiesta lo siniestro, es decir, se devela lo demoníaco que anda oculto en el ropaje. La vestimenta contiene el símbolo de la perpetua multiplicidad. Nunca se sabe qué pudiera ocultarse en el atuendo de un espanto. El sayo, así como el vientre, el velo, la copa, el manto (Durand 2005) son símbolos del engullimiento. La Sayona desea meter en su falda infernal al enamorado. Debajo de su saya se encuentra la zona órfica, la perdición femenina. Con su vestido oculta la parte *orgiástica* que viene a simbolizar las fauces del dragón y el continente gasteromorfo del pez o la ballena. El hombre se ve perdido en el inframundo, en lo tenebroso de la belleza fatal, sujeto a la estirpe monstruosa de la mujer terrible.

La segunda narración, cuya temática se centra en lo femenino infernal, es *La Leyenda de la Llorona*, compilación hecha por Parra Pinto (2006). En esta Llorona que forma parte de nuestro corpus, se le define como una hermosa virgen indígena. Es conquistada, relación sentimental, por un apuesto capitán español. Logran concebir y procrear un niño. La joven mujer al sentir el desprecio de su amante, arrojó su hijo a las aguas y se quitó la vida. Desde ese instante “su espíritu errante suele ser visto de noche, vagando junto a las corrientes de agua dulce mientras lanza sus dolorosos gemidos y llantos, escuchados a gran

distancia” (Parra Pinto, 2006, p.10). De esa manera el demonio de la Llorona se quedó grabado en la historia y en el imaginario del venezolano.

Se debe señalar que la cultura literaria americana está llena de mujeres demonios. En Ecuador, hacia 1700, se hacía mención a *La dama tapada* (Ubidia, 2010). Era una dama hermosa, cuerpo esbelto, de gentil andar; siempre cubría su rostro fino, aristocrático y griego, con una mantilla o velo. El perseguidor o galán enamorado era quien lograba verla a plenitud. Cuando ya tenía ante sí al hombre que la acosaba, se descomponía misteriosamente: “a los bellísimos ojos sucedían grandes cuencas (...), a los lindos labios las descarnadas encías, a las mejillas los huesos; hasta que totalizaba la calavera” (p. 185).

A la Llorona en Guatemala y en El Salvador se le conoce como *La Siguanaba*: mujer horrible. Su nombre se origina de la palabra maya *Siguán* que significa hoyo. Vive en los barrancos y su llanto es por los hombres que aún no han sido suyos. Tiene cara de caballo y ojos de fuego. Valle Arizpe (1978) afirma que en México, antes de que llegaran los conquistadores y entraran a la gran Tenochtitlan de Moctezuma, ya en estas tierras se vivía con la amarga quejumbre humana del ¡ay! de la Llorona. También confirma que en Chile la nombran la *Pucullén* y en Colombia la *Turumana*.

En la tradición e historia mítica del México antiguo se le asocia con la diosa *Cihuacóatl*. Dice Bernardino de Sahagún¹⁶ que esta diosa, indiscutible antecedente de la Llorona, clamaba y bramaba en el aire. Sahagún comenta que *Cihuacóatl*, de “noche andaba llorando por las calles de México” (1981, p. 78). También León-Portilla en su *Literatura del México antiguo* (1978, P. 367), señala que en el *Sexto presagio funesto*: “Muchas veces se oía: una mujer lloraba, iba gritando por la noche, andaba dando grandes gritos: -¡Hijitos míos, pues ya tenemos que irnos lejos!”, aquí se advierte la imagen de la Llorona. Cristina González (2002) sostiene que la Llorona tiene, como ya se ha mencionado, un origen prehispánico, aunque se formó como tradición de la cultura mexicana en los

primeros momentos de la dominación española. Según sus palabras, no existe una única llorona, sino varias; se trata de “mujeres fantasmales que vagan

¹⁶ Se toma la información del texto: *El México antiguo*. Editado en 1981, por la Biblioteca Ayacucho, Caracas.

aparición de persona, en figuras bestiaras. La Llorona, según Valdés (2002), tuvo una vez un nombre. Se llamaba María Luisa, La Tehuana, La Infeliz María, Juana Canana de la ciudad de México. Al tener una identificación humana se considera que una vez fue una persona; sin embargo, la mayoría de las veces es un personaje fantástico que “cambia repentinamente de identidad, que aterra la mirada y el oído de sus testigos, pero, al mismo tiempo, los atrae” (Valdés, 2002, p.156).

La Llorona es mujer-fantasma triste que la desgracia la pone a llevar su pena por lugares diversos. Puede estar en cualquier lugar. En el Llano son numerosas las narraciones que tienen como tópico central algún episodio con esta dama espectral del imaginario fantástico venezolano. Gallegos en *Cantaclaro* insinúa la existencia de varias lloronas y además, la identifica como uno de los espantos del agua: “Allá por la laguna del Término se aparece una que a diez leguas se le escucha el quejido” (2011, p.19). Herrera Luque, en su *Historia fabulada* (1986), indaga sobre la verdadera nacionalidad de la *Llorona*. Comenta que ésta es la Malinche mexicana, doña Marina, la amante de Hernán Cortés, condenada “por la eternidad a llorar la traición que hizo a su pueblo” (p.172). Pero a su vez la define como el “único fantasma decente que tienen los venezolanos” (ibídem). Ni de México ni de Venezuela, ni colonial es criolla, actual y de todos los tiempos.

4.4.5.- ANÁLISIS DEL CORPUS DE LA LEYENDA FANTÁSTICA DE LA LLANERIDAD VENEZOLANA BAJO LOS CRITERIOS DE TEXTUALIDAD DE PAUL RICOEUR

Los cinco criterios de textualidad de Ricoeur anteriormente revisados, nos ayudarán a ahondar en los sentidos que se expresan en las leyendas. Aquí se presenta el análisis hermenéutico hecho a nuestro corpus. Destacaremos, como ya se anunció al inicio de este capítulo, aquellos criterios que se destaquen en cada relato. En un cuadro-resumen se puntualizarán las secuencias argumentales de la leyenda, la descripción de los criterios predominantes y el registro isotópico de lo siniestro. Hecha la explicación acerca de la forma cómo se aplicarán los criterios de Ricoeur, la precisión sobre las secuencias diegéticas y todo con respecto a los registros isotópicos identificadores de lo siniestro, se procede al análisis hermenéutico de las leyendas.

4.4.5.1.- FLORENTINO Y EL DIABLO (Anexo 1)¹⁷

Iniciamos con *Florentino y el Diablo*, una de las leyendas más representativas de la identidad del llanero venezolano. Aunque se hizo la selección del libro de Acevedo (2005), se ubica en la *Modalidad de textualización mediática*, dada la proyección que ha recibido la leyenda por los medios radiales. Antes diremos (ver Cuadro 1) que se establecieron 18 secuencias diegéticas y se identificaron 22 registros isotópicos o atributos léxicos-sintácticos de la simbólica de lo siniestro.

Su autor Alberto Arvelo Torrealba, es considerado como el más notable de los cultores del nativismo venezolano. Le dio “categoría estética a la copla y a la décima popular” (Medina, 1993, p. 127) y con ello rescató notables materiales de nuestro folclore nacional. Aunque Bermúdez (1985, p.7) cuestiona que se le llame nativista al poeta, ya que se le ubica en un cuestionable hilo diacrónico que se inicia con la *Silva Criolla* de Francisco Lazo Martí y termina con los autores de galerones y corrios cantando al pie de un arpa. Su argumento se centra en la destreza métrica y sentimentalidad discursiva con la que Arvelo Torrealba maneja los signos del paisaje llanero. Propone que en vez de nativismo, se le llame a su estilo: innatismo poético. Esta propuesta de Bermúdez, de inminente sentido chomskiano, apunta a que las vivencias que se recrean en las coplas se

encuentran en la interioridad, en la vida, en la infancia, en la memoria individual y colectiva del autor de Florentino. De tal modo que lo plasmado en una copla tiene una significación personal.

El lenguaje poético (C1) de Arvelo Torrealba (Márquez Rodríguez 1999, citado por Tovar, 2007, p. 219) se manifiesta esencialmente en “cuatro elementos indisolubles: el tema popular extraído del llano y de la vida del llanero, las formas métricas y estróficas populares, el contenido reflexivo, existencial que

¹⁷ Reiteramos que todos los anexos se encuentran en la versión digitalizada de la tesis.

la expresión estética trasvasada en imágenes”. Este manejo de la palabra poética, representa un estilo decantado sobre el lenguaje literario y el imaginario de la llanura, pues ese discurso escrito se correlaciona con la oralidad del llanero. Orlando Araujo (1985) decía que el Llano venezolano estaba en la palabra poética de Arvelo Torrealba. Habitaba en su trabajo creador el desamparo de los sabanales, se veía a los hombres y sus bongos bregar por los ríos de la llanura, a sus coplas llegaba la noche con sus misterios y signos de la soledad; pero lo que siempre cruzaba sus versos nostálgicos era el espejismo. Un espejismo nacido en las lejanías de la llanura, pero revitalizado con la palabra creadora. El trabajo poético de Arvelo Torrealba en el excelente libro: *Nación y Literatura* de Pacheco, Barrera Linares y González Stephan (2006, p. 354), se le considera como el “máximo exponente venezolano de la poesía de la llanura”.

Arvelo Torrealba publica en 1933 el libro: *Cantas* y allí comienza a moldear, por intermedio de Juan Parao, copletero que cantaba lo que soñaba, a su máxima creación del canto nacional: Florentino. También se encuentra, en el poema *El Canoero del Caipe*, una suerte de antecedente del Diablo, su otro gran personaje literario. Es el bonguero, por *el paso de Peñón Negro*, que va cortando las sombras, como si un filo de silencio pasara por las aguas del Caipe en una canoa sin canoero, con una zamurada adentro, es decir, con la soledad y negrura del Diablo en el fondo de la embarcación. Mazzei González aseguró, a finales del siglo XX, que conservaba una copia del inconcluso intento de Arvelo

Torrealba por componer una pieza teatral con el motivo de la leyenda Florentino y el Diablo. Esta obra tenía en verso “el primer acto y la parte final del último” (1987, p.24). Transcribimos un pequeño diálogo del texto teatral que señala Mazzei González:

Fidel -¡Ave María Purísima, cuñao!

Anselmo - Pues bueno: Florentino fue el primero que se fijó y de una vez le dijo al maraquero: “Oiga, vale, ese que llegó ahí es Mandinga. Fíjese como viene, sequito”. Y fue que ahí mismo el tercio se puso pa el lao é la música y se aclaró el pecho. Y se colgaron, catire. Canta va y canta viene. Florentino al principio le aflojó cuerda, pero cuando le fue a tapá la boca como él ha hecho con otros, qué va. Ah hombrecito refaloso. Le barajaba y se le rebatía, como que la tenía segura. Y cuando llevaban como una hora pegaos, le quitó las maracas al maraquero, se paró en un lao é Florentino con el sombrero echao pa atrás, y comenzó a cantá más duro, pero duro, catire, que se nos paraban los pelos:

Falta un cuarto pa la una
hora de coger camino;
con el adiós de los gallos
yo cargo con los rendíos.
(...)

Toítos estábamos pegaos é la pared, temblando. En ese momento arreció el aguacero, comenzó a relampaguiar. Al viejo Ambrosio se le cayó la bandola de las manos, pero Florentino siguió golpiando el cuatro y rajó de golpe con la voz clarita... (1987, p. 28).

En este ensayo teatral hay un detalle que nos llama la atención. Aquí el mismo Florentino es quien identifica a Mandinga; en la versión de 1940, esa tarea se le concede a un hombre del pueblo. Deducimos que Arvelo Torrealba, coloca a una persona común para decirnos que el hombre de estos parajes conocía muy bien a Satanás. Pero, si lo puede distinguir, también muestra ante la figura del demonio, un profundo miedo, pues ante la presencia maligna, no le queda sino andar temblando con los pelos de punta y pegados a las paredes. Comenta Mazzei González que Arvelo Torrealba abandona este proyecto creativo cuando Gallegos publica *Cantaclaro*, en 1934.

Sabemos por la canta de *Florentino y el Diablo*, que el demonio, ante los versos advocacionales del cantor venezolano (se aluden 15 nombres sagrados del cristianismo: 10 vírgenes, 2 santos y la Santísima Trinidad: Dios, Hijo y Espíritu Santo) y la llegada del alba, remonta con su bongo negro en compases de silencio, por los senderos del más nunca. Teme a la claridad. Hace más de 70 años la literatura nacional vio como un relato oral que desandaba por los caminos y caseríos de la llanura venezolana, se hizo memoria escrita en el libro *Glosas al Cancionero* de Arvelo Torrealba (Acevedo, 2005). No se debe olvidar que ya en 1924, José Eustaquio Machado¹⁸, en su incorporación a la Academia Nacional de la Historia, comentaba que un tal Florentino le había ganado un reto cantado al propio demonio. Igualmente, Manuel Mirabal Ponce, en el semanario *Fantoches* (1925) publica una versión en verso de esta leyenda. En 1929, Gallegos, presenta a *Doña Bárbara* y en el capítulo: *Las veladas de las vaquerías* sobresale la figura de Florentino. Dos personajes representativos de esta obra: *Pajarote* y *María Nieves*, hombres y cantores de pueblo, cuando no tenían más cachos e ingenio para entretener a la

¹⁸ *Diccionario General de Literatura Venezolana*, 2013.

Coronado, Quitapesares, en la novela *Cantaclaro* (1934).

La llanura venezolana ha estado llena de Florentinos. Señala Mazzei González (1987) que todas las coplas buenas en el Llano le pertenecen indefectiblemente a este cantor errabundo, amante de la libertad, de la fina poesía y sobre todo: *un hombre con honor*. Reconoce Mazzei González que en la llanura el que no sabe cantar no puede dirigir nada, pues la canta es el primer valor para el llanero, un signo de sobrevivencia; muchas veces sus versos enlazan más que una sogá.

Se debe acotar que a mediados del siglo XX Antonio José Torrealba deja apuntado en *Diario de un llanero*, que el mejor coplista o *payador* de nuestro llano era el “negro Florentino Lovera”. (1987, p.449). *Negro, Indio* o *Catire*, el Florentino de la llanura es símbolo de lucha y sagacidad, ya que cantar con

Satanás y doblegarlo no es tarea sencilla. Jiménez Leal (1990) reconoce que en esta leyenda hay dos experiencias humanas bien delimitadas que conducen a la identidad con lo profundo y lo inefable: religión y poesía. Lo religioso le sirve de escudo para lo malo y lo poético no es más que la palabra hecha expresión para explorar la estética de su discurso. La religión como práctica y creencia en figuras sagradas, distantes de lo *profanum*, compartidas por una sociedad, le permitieron a Florentino, plenar su canto con el poderío de las vírgenes y así acallar la voz del Mal, representada por el Diablo. Pensando en lo inagotable de la temporalidad humana, Jiménez Leal (1990, p.9) expresa que Florentino y el Diablo, como baluarte de la tradición popular venezolana es una “inimaginable aventura” entre la vida y la muerte. Aventura infinita que no se da por concluida; ahora es cuando los llaneros tienen voz y memoria para responderle al Diablo todas las preguntas que tenga sobre el hombre y su llanura. En apoyo a esta tesis, traemos las palabras incuestionables de Madrigal (1991, p.65), para quien los florentinos siguen aún “rompiendo con sus coplas la monotonía de las tierras infinitas” de la llanura nacional.

Como “enfrentamiento fáustico” o duelo cantado concibe Álvarez Muro (2000, p. 43) la obra de Arvelo Torrealba. Pugna que desafía a un coplero, que recibe poder de su gran autoridad sobre la creación del verso llanero, y a un maléfico cantador que sustenta su fortaleza en el conocimiento de las fuerzas del infierno. Jiménez Turco dice que *Florentino y el Diablo* es un “relato en verso contrapunteado” (2003, p. 146). Mientras que Strauss (2004) apunta que en los pueblos de la llanura nacional se conocen más de cuarenta (40) versiones de esta leyenda. La gente las lleva en sus cantares de pueblo y las mantienen en la memoria como un acervo único del imaginario del llanero venezolano. Según Pinto Saavedra, la “leyenda llanera por antonomasia” es *Florentino y el Diablo* (2007, p.135). Por otra parte, esta leyenda es considerada nuestra mayor “pieza de verso cantable” (Acevedo, 2007, p.182) que sabe a los aromas identitarios del pueblo, pues Arvelo Torrealba para configurar esta obra monumental “auscultó, intuyó y testimonió en escritura: con ascendencia jonda, mediando al fandango, ya con acento lírico o heroico: cultura del caballo, del hato, de la vaquería” (Ibídem).

Es quizás la “leyenda venezolana más recreada en poemas populares y cultos, en música popular y en plástica, y también analizada en ensayos durante el siglo XX” (*Diccionario General de Literatura Venezolana*, 2013, p. 199). Miles de veces florentino se enfrentó a copleros, hasta que esa tarde, cerca del cenizo amanecer, vino ese cantor sombrío y misterioso a desafiarlo. Diríamos que es la leyenda de mayor referencia en la oralidad simbólica de la llanura venezolana (Moreno y Puerta, 2013).

Enfrentar al Diablo no es una proeza exclusiva de la narrativa fantasmal venezolana. Así como el Florentino del Llano venezolano cantó con el maligno, también Santos Vega (Argentina) y Francisco El Hombre (Colombia) desafiaron a Satanás. El payador, Santos Vega, lo retó con el saber de su rima y Francisco El Hombre con los compases de su acordeón. La leyenda de Santos Vega (esta síntesis se basa en la compilación que Rafael Obligado¹⁹ publica en 1885) es un símbolo en la literatura gauchesca argentina. En esa Pampa que se hunde en la extensión de sí misma, sucede el encuentro entre el payador y el jinete con rostro sombrío o Juan Sin Ropa (la serpiente, el Diablo). Santos, aquel que vivió cantando, al sentirse vencido por el Diablo, vislumbra su imagen abismada en la inmensidad de la llanura. Mientras que en la leyenda colombiana (Ocampo López, 2006), a pesar de que en el duelo entre el demonio y Francisco El Hombre se dividía quién mejor tocaba el acordeón, es por intermedio de la

¹⁹ Consúltese una versión reciente en: www.biblioteca.org.ar

Gabriel García Márquez lo describe como un errante que divulgaba en canciones las noticias de toda la ciénaga circundante a Macondo. Y le decían *el Hombre* porque “derrotó al diablo en un duelo de improvisación de cantos” (2002, p.68). En estas dos leyendas del imaginario fantástico americano está presente lo siniestro por la aparición súbita del Diablo.

Hay una dinámica isotópica de lo espectral que configura el panorama de lo siniestro en *Florentino y el Diablo*. Uno de esos marcadores homeomórficos es la sombra (nictofanía), reforzada con lexías como: tiniebla, soledad, Satanás,

cuerno, caballo negro, sombrero negro, espanto, noche, oscuridad, humarea, turbidez del agua, errancia, bongo negro, silencio, pacto infernal y sombrío. Lo espectral y lo siniestro se encuentra en esa sombra que es complemento del hombre o de otros seres. La sombra es apariencia, representación de lo demoníaco, otredad, forma presencial del Diablo (cantador sombrío).

De acuerdo a los criterios de Ricoeur, en *Florentino y el Diablo*, hay la proyección de un mundo (C4), donde el Mal trata de imponerse sobre el Bien. Esta obra en su discursividad proyecta un mundo que el llanero enfrenta con argumentos religiosos de la cristiandad, con los saberes populares, con las creencias de viejas generaciones; pero teniendo en cuenta que lo demoníaco acecha constantemente. La verdad de este relato apunta hacia un contexto donde el hombre enfrenta, con sus saberes divinos, a los seres siniestros y sombríos que se aparecen ante él. Nos muestra que lo espectral es una tradición en la simbología cultural de la llaneridad. Benavides de Finol (1991) presenta a esta leyenda como una dialéctica entre *Eros* y *Tanatos*, es decir, como una representación de la existencia y forma de pensar del llanero. En ésta se resumen “gran parte de sus preocupaciones existenciales y de sus respuestas al reto cotidiano de la vida” (p.11). También vemos en este discurso literario del mundo cultural venezolano un proceso de realzamiento de la identidad.

Mundo lleno de costumbres, tradiciones; pero con enfrentamientos constantes entre la maldad y la sabiduría popular del bien. Por último, la leyenda muestra a Florentino, como un hombre conocedor de la idiosincrasia de su llanura. Allí encontramos escenarios de costumbres: juegos de gallos, actividades de pesca y un cúmulo de refranes y dichos de la cultura llanera. En relación al último aspecto, mencionamos brevemente: “Que al que lo mordió macagua/bejuco le para el pelo. Velando al que nunca pasa/el vivo se quedó lelo” (Acevedo, 2005, p.150). O bien: “Patiquín que estriba corto/no corre caballo en pelo”. (ob. cit., p.151). Algunos dichos ilustrativos: Alante el caballo fino/atrás el burro marrajo. O ese que sintetiza la desesperanza del hombre del llano ante su cruda realidad: ¿Pa qué se limpia las patas/el que va a dormí en el suelo? Recurso paremiológico

que Arvelo Torrealba usa perfectamente en la estructura de la rima y métrica de su obra. A través de refranes, formas eufemísticas agudas, los llaneros dicen sus verdades, sus pensamientos y es lo que Florentino hace en sus coplas.

El tercer criterio ricoeurniano que acentuamos es el de la **Realización del discurso** como obra estructurada. Esta leyenda está compuesta, básicamente, por versos octosílabos. Con rima asonante y consonante. La segunda versión, analizada en este trabajo, contempla mayoritariamente la rima asonantada. Sin embargo, las dos estrofas que presentamos, tienen rima consonántica. Vamos a tomar dos coplas (Acevedo, 2005, p.147-148) para explicar el metro y la rima.

FLORENTINO

Pa' que en/ lo os /cu/ro /me/ ve/a.	8 sílabas. Usa dos sinalefa (que en y lo os)
A/mi/go/ no a/rri/me/ tan/to	Octosílabo impar de rima libre
que el/ bi/cho/ se/ le/ cha/ce/a.	Rima consonante en posición grave.
A/trás/ y a/lan/ te es / lo/ mis/mo	Se usa doble licencia sinaléfica (y a y te
es)	
pa' l/ que/ no/ car/ga/ ma/ne/a.	Rima consonántica
El/ que/ va a/trás/ ve/ pa' /lan/te	Impar de rima libre
y el/ que/ va a/lan/te/ vol/te/a.	Doble sinalefa (y el y va a)

EL DIABLO

El/ que/ va a/lan/te/ vol/tea	Verso de <i>pie forzado</i>
a/ con/tem/plar/ lo/ que/ su/be	Octosílabo libre
bo/rran/do/ lo/ que/ ver/de/a:	Rima consonante. Verso par
en/ in/vier/no el/ a/gua/ zal	Ley del acento final. Se suma una silba
métrica	
en/ ve/ra/no/ lahu/ma/re/a.	Se aplica sinalefa (lahu /ma/re/a)
Me/ gus/ta/ can/tar/ al/ ra/so	Octosílabo libre
de/ no/che/ cuan/do/ ven/te/a	Rima consonántica
por/que a/sí es/ co/mo/ se/ sa/be	Se aplica doble sinalefa (que a, sí es)
quien/ me/jor/ con/tra/pun/te/a.	Rima consonántica

La intervención de Florentino se compone de siete versos, aunque si prescindimos del primero, conocido como el de “*al través*”, nos quedaría una perfecta sextilla (versos con ocho sílabas métricas o menos), con rima consonante

(abcdb) en los versos pares y de cadencia libre en los impares. Esta modalidad versal (“*al través*”), es propia del contrapunteo llanero. Los copleros tienen que enlazar su canto a este verso madrinero en la improvisación. También se le conoce como *pie forzado* (Aretz, 1978), por ser guía o apoyo obligado de los participantes en el contrapunteo. Es parte de un estilo métrico y de una estética poética expresada en coplas, sextillas, octavillas y décimas.

Aquí el contrapunteo es un reto que se lleva al canto, a la versación, a la creatividad. Si algo debe aprender el llanero es a contrapuntear. Es el canto confrontacional con el otro, donde se demuestra hombría y conocimiento sobre el Llano y la vida misma. Dominar la métrica y mostrar la sabiduría al cotejar versos, es un arte. La sabana venezolana tiene normas escritas en sus paisajes que representan saberes y preceptos que todo llanero debe acatar para sobrellevar su estancia en estas tierras. En tal sentido, Angulo Urdaneta (1995) enumera diez mandamientos del Llano, entre los cuales destaca: bailar bien un joropo y *contrapuntear*. Suárez Hermoso en *El canaero del Caipe* nos dice que “el que pierde un contrapunteo, no vuelve a pisar el llano” (2006, p.65). Es por eso que Florentino es el arquetipo de la llaneridad venezolana en su aspecto musical. Nadie ha hecho mejor los versos sobre la esencia de la llanura venezolana que Florentino.

Obsérvese en las estrofas cómo Florentino termina en: *y el que va alante voltea* y el Diablo inicia su respuesta con: *el que va alante voltea*. Destacamos aquí la forma octosilábica del verso, la rima parasilábica o consonántica, el uso de licencias métricas como la *sinalefa* y *ley del acento final* (se agrega una sílaba métrica al verso, si su terminación es aguda o se le suprime una, si el verso termina en una palabra esdrújula). En el verso: *en/ in/vier/no el/ a/gua/zal*, la terminación es aguda, por tal razón, se le adiciona una sílaba métrica y se hace octosílabo. Estas licencias buscan darle un carácter armónico, minimizar de alguna manera la ametría en la composición (Pérez, 2009), a la poética de la leyenda. La estructura octosilábica es el metro por excelencia de la poesía popular y como la leyenda viene de la memoria popular, se hizo parte también de *Florentino y el Diablo*. Acevedo (2005) sentencia que Arvelo Torrealba es el

octosilabista señero de la literatura nacional. De igual manera, Ruiz (2007a) reconoce que el octosílabo, metro de los copleros de la canta llanera, en esta obra alcanza la perfección en el orden formal.

El canto en la llanura es práctica permanente y espacio para la creación. Florentino, como contrapunteador de fama, sabe que su destino está en los cantares que lo han acompañado habitualmente por los senderos del Llano. Por eso expresa (Acevedo, 2005, p.157):

porque mientras llano y cielo
me den de luz su caudal,
mientras la voz se me escuche
por sobre la tempestá,
yo soy quien marco mi rumbo
con el timón del cantar.

Florentino, es coplero que canta y toca. Su canto es redención y libertad, su palabra es búsqueda del sueño emancipatorio del llanero. Florentino es un *arquetipo* humano, un gran *símbolo* para los llaneros. Su lucha contra el maligno es por “sobrevivir, como pueblo, con sus valores y sus creencias y sus maneras; una lucha por salvar lo más posible un tesoro invaluable: Su cultura” (Febres, 1995, p.49). Se le concibe como imagen épica de la cultura venezolana. Es un cantador llanero de dimensión heroica que refleja esa lucha permanente entre el hombre y su hábitat en la desolación de la llanura.

Por eso acepta el reto del coplero sombrío a cantar en Santa Inés. Aunque Florentino reconoce que el Diablo siempre se escuda en sus dominios misteriosos. El Diablo, en la obra de Arvelo Torrealba, tiene sus marcados escenarios infernales. Por ejemplo, el caño de Las Ánimas, Palma Sola, el Paso de las Brujas, alcornocal del Frío y el más simbólico de todos: Santa Inés. Topónimo de la geografía venezolana que durante la Guerra Federal (1859-1863) fue un importante campo de batalla y quedó en la memoria del pueblo como un “lugar de aparecidos y de ánimas, como lugar de vida y de muerte” (Espar, 1998, p.65).

Hay un recelo en la cultura llanera sobre la fijación precisa del encuentro entre Florentino y el Diablo, pues algunos creen que éstos cantaron en todos los

horizontes y sabanas del Llano y que Arvelo Torrealba lo circunscribió exclusivamente a Barinas. Manuel Mirabal Ponce en 1925 (citado por Jiménez Leal, 1990, p.9) decía que en todo “el cajón de Arauca no ha existido ni existirá otro cantador como el difunto Florentino”. Si este paraje, anclado en las tierras y aguas apureñas, era uno de los escenarios de su canta, queda la posibilidad abierta de que más de una vez se haya topado con Satanás. El Florentino Coronado de *Cantaclaro*, se enfrenta al Diablo en dos escenarios: en la realidad del Llano apureño y en su propia imaginación. El primer encuentro en lo real, lo detalla Florentino así: “*Mal Paso* llaman el sitio donde me lo topé aquella noche” (Gallegos, 2011, p. 45). Así vio al Diablo del Cunaviche.

El otro encuentro en la realidad de la llanura apureña, se ubica en el *ribazo del Arauca*. Hasta allá llegó el Diablo, viniendo de los llanos de Barinas. Y el último escenario queda en la alucinación de Florentino. Es un caserío desierto, lleno de escombros y ruinas. Un pueblo de sombras, sumido en las tinieblas. Era una “tierra muerta, oscura y callada” (ob. cit., p. 212). Allí en ese lugar fantasmal, se aparece el Diablo: *Desde el alto llano vengo/desafiando a Cantaclaro*. Se refiere a Barinas, donde el demonio comienza la búsqueda del cantador araucano. Pero Florentino en la silla de su caballo responde: *Espérate quiebracacho/ que me está retando el Diablo*. (ob. cit., p. 217). El Diablo cuando escuchó en el verso de Florentino que éste hacía mención a las Tres Divinas Personas, la Virgen y a San José, lanzó unos alaridos espantosos y se desvaneció en el aire.

En el *Diario de un llanero* de Antonio José Torrealba (1987). se hace referencia a que Florentino negro²⁰ y el Diablo cantaron en las Galeras del Pao, estado Cojedes y en un pueblo del Guárico llamado San José de Tiznao. El terruño guariqueño es de toponimia dual, pues es santo (San José) y demonio (Tiznao) al mismo tiempo. En todo caso, lugar demoníaco, pues Lucifer es *Rey Tiznado*, recorre las aguas en umbrío bajel, dejando negro margen a su paso. En la voz del *Florentino negro* de Torrealba (1987, p. 450) aparecen estos versos:

Yo canté con el demonio

en las Galeras del Pao
y le dije en una copla
con versos bien afilaos
es maldá que usted me tenga
en su libreta apuntao
ya me lo gané cantando
en San José de Tiznao.

²⁰ Rómulo Gallegos y Alberto Arvelo Torrealba en sus creaciones literarias lo llaman *Catire*. Simbólicamente el término catire sería una muestra epifánica de lo divino. Contrario a lo negro.

infierno) lo enfrenta nuevamente. Cada uno de los cantores tiene sus virtudes. Florentino quiere “reventar” al Diablo por lo mañoso de su arte en el contrapunteo y Mandinga pide, a las muchachas pagüeñas y a los demás cantadores y bailadores de la fiesta, las consabidas albricias, ya que se cree merecedor de alguna prebenda, dado que por la potestad de la palabra ha logrado sujetar a Florentino. El Diablo busca llevárselo y concretar su venganza, que no es otra que enloquecerlo y hacerle perder su gracia para el canto y para la creación de coplas afilaítas. Por eso responde así (Torrealba, 1987, p. 450):

Aquí tú me pagarás
las verdes y las maduras,
adonde canto me asiento
y mi arrogancia perdura,
no estoy lejos del infierno
me vengaré en tu locura.

Germán Fleitas Beroes, insigne poeta y compositor guariqueño, ubica esta contienda en dos espacios simbólicos del Llano venezolano. En primer lugar, en la canción-poema *Mis cantares* (referido por Abrizo, 2010, p.127) asegura que en el *Paso Arauca*, fue realmente donde se dio ese gran contrapunteo de nuestra cultura llanera. Observemos su testimonio en esta copla:

Aquí nació Pedro Pablo
y más allá Cupertino
y en el Paso Arauca El Diablo
no pudo con Florentino

En segundo lugar, en *La Majá del Diablo* (Armas, 2010), Fleitas Beroes afirma que Florentino y el Diablo se cogieron verso a verso en el corazón del estado Guárico: *Eso fue junto a Cazorla, de Calabozo p'allá*. Cantaron tanto que el arpista, entre revueltas y más revueltas, por tres veces comenzó el mismo tono de quirpa. Con versos acoplados entre cruces y las palabras de Dios, el Diablo derrotado, *contra el perfil de la luna/se volvió una llamará*. Por último Pérez (2009) señala que Florentino y el Diablo cantaron en dos lugares diferentes. La *Porfía* se realizó en las umbrosas montañas de Santa Inés, pero el *Reto* se produjo en “ El palmar de Píritu, portal del banco de los Pavones, cerca de Calabozo-Guárico” (Pérez, 2009, p.131). Definitivamente, cada quien ha querido situar este encuentro legendario entre Florentino y el Diablo en el lugar más afín a su terruño. Pretendiendo de esa manera hacer ver que Florentino vence al demonio en un pedazo de tierra específico de toda la llanura, cuando realmente ese contrapunteo se realiza más en el espacio imaginario de la llaneridad venezolana que en un lugar determinado de su geografía. Lo seguro para el llanero es que Florentino cantó y derrotó al Diablo en algún paraje de la llanura infinita. Estos versos dan un resumen de lo expuesto:

Florentino y el demonio
un secreto se llevaron
no dejaron testimonios
del sitio donde cantaron

Pero en el Llano es verdad
en poblados y caminos
que una vez el Satanás
se fajó con Florentino.

Esa noche que cantaron
a todita la sabana
no se le miraba un claro
era una sola oscurana.

Dos sombras en el silencio
con el destino se citan
cada quien llega al encuentro
por razones muy distintas.

El diablo solo pedía
un alma para su infierno
y florentino quería
proteger al Llano entero.

Una embarcación siniestra,
dos hombres cruzan las aguas
uno rema con su diestra
el otro canta y se salva.

Hay copleros por doquier
diciendo que allá en su pueblo
Florentino y Lucifer
celebraron aquel duelo.

Yo sí voy a revelá
dónde fue que se retaron
por el Arauca pasaron
y no regresaron más.

En San José de Tiznao
se dieron sus ramalazos
y en Las Galeras del Pao
casi se vuelven pedazos.

Santa Inés sigue esperando
que se haga silencio el verso
pero pa mí que esos tercios
quieren es seguir cantando.

Ese canto será eterno
cada cual por su camino,
Satanás por el infierno,
por la vida Florentino.

No existe un lugar preciso
se los digo con franqueza
esos cantaron solitos
en la llanura completa.

El otro criterio (C3) que aplicamos de Ricoeur en esta leyenda es el de la relación *habla-escritura*. Muchos ejemplos lingüísticos tiene esta leyenda que permiten toparse con el habla coloquial. En esa inscripción de la oralidad en

lo escrito se quedan algunos fenómenos frecuentes en el acto conversacional de la cotidianidad del llanero. La mayoría se conjugan en lo que se conoce como metaplasmos, tanto de reducción, así como adición de formas silábicas y fenómenos vocal-consonánticos. En el verso: *falta un cuarto pa' la una*, tenemos un metaplasmo de reducción grafemática. El uso del apóstrofo (') indica que hubo una pérdida silábica (*ra*) al final del término preposicional. Al analizar el verso: *Vaya poniéndose **alante***, encontramos una doble supresión fonemática (/d/ y /e/) en la interioridad de la palabra. Este tipo de variaciones internas o “variables cotextuales” (Álvarez Muro, 2007, p. 134) se les denomina lingüísticamente síncope. Se observa (ver negrita y subrayado) la elisión de un segmento silábico en la escritura del término “**adelante**”. En el discurso informal o habla espontánea es común que la /d/ intervocálica se suprima. La elisión (Álvarez Muro, 2007 y Obediente, 2007) de la /d/ es un rasgo dialectal hispanoamericano y en Venezuela, propio de la región llanera.

Debemos señalar que estas elisiones lingüísticas no estigmatizan socialmente y tampoco son un obstáculo para que lo noemático puede ser interpretado. Por el contrario, protegen la herencia idiomática de la llanura y reafirman el sentido simbólico de sus creaciones literarias. Arvelo Torrealba (lo mismo han hecho Dámaso Delgado, José Jiménez, Dámaso Figueredo y otros) sintetiza en sus leyendas diversas expresiones lingüísticas con marcada delimitación diatópica que de alguna manera tipifican e identifican a los hablantes y cantores llaneros como pertenecientes a esa comunidad de habla.

Cuadro 1: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: *Florentino y el Diablo* de Alberto Arvelo Torrealba. Todas las citas fueron tomadas de la selección hecha por Acevedo (2005).

SECUENCIAS DIEGÉTICAS	CRITERIOS RELEVANTES DE LA TEXTUALIDAD EN LA HERMENÉUTICA DE RICOEUR.	REGISTRO ISOTÓPICO DE LO SINIESTRO
1.- Florentino desanda por los caminos del desamparo.	Sentido simbólico y	Errancia. Turbidez del agua. Cuerno.
2.- Aparición del agua como espejismo.		Diablo.

3.- Paso del jinete sombrío.	noemático de la configuración cultural del Llano.	Pacto infernal.	
4.-El Mal (Diablo) reta al Bien (Florentino) a cantar por la vida.		Sombra.	
5.- El espanto asombra y produce el desvarío de Florentino.		Espanto.	
6.- Surge la noche y el canto de la llanura.		Demonio.	
7.- La identificación del Diablo.		<i>Caballo negro.</i>	
8.- El barajo de las preguntas y el encuentro con el Mal.		Noche.	
9.- El <i>alante</i> y el atrás del destino.		Ceniza.	
10.- La amenaza de la condena y la libertad para enfrentarla.		Eternidad.	
11. Intentos del maligno de llevarse a Florentino.		Tinieblas.	
12.- Descripción de la estampa del cantador y trabajador del Llano.		La Chipola: <i>compás musical maléfico.</i>	
13.- La voz del Diablo se hace inmensa como el tamaño de la noche. Insiste en llevarse a Florentino.		Condena del alma.	
14.- El Diablo pasa trabajo. Lo envían al infierno de donde vino.		Silencio.	
15.- Lo tenebroso de los caminos en el Llano. No tienen orillas, ni arriba, ni un <i>alante</i> , ni un atrás.		Puñal: <i>Símbolo ascensional.</i>	
16.- El acecho y la maldición del Diablo.		Negro bongo.	
17.- Evocación de vírgenes, santos y la santísima Trinidad.		Aguas maléficas.	
18.- El maligno, en compases de silencio, regresa a los infiernos.		El retorno.	
		Relación del habla y la escritura del llanero	Tenebroso desande.
		Lo bestiaro y catamórfico: simbólica de lo siniestro.	Infierno.
	El Diablo: <i>Caronte, navegantes de los infiernos.</i>		
	Mundo divino y mundo		

	demoníaco. El sentido de Dios y la compresencia del Diablo.	
--	---	--

Fuente: Autor, 2014

4.4.5.2.- FEDERICO Y MANDINGA (Anexo 2)

En este relato (grabado en 1973) de José Jiménez, “el Pollo de Orichuna” (2001) lo analizamos en su carácter radiofónico (Modalidad de textualización mediática). Se establecieron diez (10) secuencias diegéticas y 22 registros isotópicos de lo siniestro. (ver Cuadro 2)

El primer criterio de la textualidad de Ricoeur que identificamos en esta leyenda, es el *discurso como mediación* (C5) entre el hombre y su mundo imaginario. La narración recurre a las homologías telúricas: una noche igual a la que Mandinga y Federico se enfrentaron. Este revenir de lo siniestro, indica que esos episodios se han presentado y podrían presentarse nuevamente en la existencia del hombre. Mandinga aparecería en la nocturnidad, en el espejismo y luces de aguas infernales e invitaría a un coplero de la llanura a cantar. Tendríamos entonces: a uno defendiendo el alma y a *otro* buscando más seres para las tinieblas. Se manifiesta aquí, según la teoría de Frye (1991), una lucha entre el mundo demoníaco, el celestial y el humano. Mandinga viniendo del espacio de los demonios y Federico asentado en el terrenal (sábanas de Apure); pero tomando símbolos (Cruz, santos y oraciones) del mundo divino. También abarca la tradición del mundo humano del llanero apureño, ya que se cuenta que Federico era *hermano carnal* de Florentino. Este argumento le permite al coplero andariego, apegarse al gran símbolo del imaginario de la llaneridad venezolana: *Florentino*. Mandinga no pudo llevarse a Florentino al infierno, en consecuencia, tampoco podrá llevarse a Federico que es de la misma estirpe. Se deduce que si los llaneros descienden o son imágenes de Florentino, jamás el Diablo logrará llevarlos a su mundo demoníaco. La leyenda representa una mediación discursiva

para comprender lo humano y lo demoníaco como dualéctica de lo opuesto, como una compresencia donde se encuentran: Dios-hombre y demonio.

El segundo criterio ricoeuriano que se plantea es el del *habla y la escritura* (C3). Como dato lingüístico relevante se aprecia que varios términos isotópicos presentan una estructura compuesta, tales como: Noche tenebrosa, Espíritu malo, Canoero misterioso. Igualmente se identifican frases lexicalizadas (Biord, 2003) como: *Caballo encendido en llamas*, Mata del Muerto, *Bola de fuego*. Aunque la selección del registro isotópico queda bajo la potestad del investigador, hubo necesidad de estructurarlos de forma compuesta y en frases léxicas con la pretensión de puntualizar el alcance de su significación.

El nombre del Diablo en esta leyenda, deriva del patrimonio lingüístico africano. Aparece como vocablo originario de los negros del oeste de Sudán. Para los venezolanos, Mandinga es quien se lleva a la gente para el infierno. En un estudio de Rosenblat (1993) se afirma que es uno de los nombres más populares del demonio en el imaginario religioso y fantástico de Venezuela. La Literatura ha contribuido a que Mandinga sea parte de la memoria nacional. En *Lanzas Coloradas* de Uslar Pietri, *Espíritu Santo*, reunía a los negros y les contaba historias sobre Mandinga como el hacedor de pactos. Ya Gallegos en *Doña Bárbara y Cantaclaro* ha mencionado al Diablo como Mandinga. Dice Rosenblat que en *Cumboto*, novela de Ramón Díaz Sánchez, está la imagen más lograda sobre Mandinga. Allí se le tiene como el más grande de todos los diablos. Su poder está en el mundo entero. Él es fuego. Su *pata de cabra* quema la tierra que pisa. En el período de la esclavitud americana (Álvarez Muro, 1987), decir *mandinga* era referirse directamente al demonio, a lo negro, a una cosa mala.

El léxico del texto, no solo posee una proyección de lo exclusivamente lingüístico, sino que devela un carácter histórico y una noción étnica. El uso de Mandinga, por encima de cualquier nombre demoníaco, nos contextualiza en el período colonial y esclavista venezolano. Los mandingas eran negros esclavos que tenían una disposición al trabajo, pero a su vez eran díscolos y rebeldes. En

Strauss (2004) conseguimos que Mandinga como *etnónimo* dio origen al *sinónimo* Diablo. La etnonimia no solamente se refiere a la etnia africana de los *Mandé* (Ramos Guédez, 2008), originaria de los mandingas, sino que se detiene en los aborígenes guajibos o guahíbos del estado Apure. Mandinga es indio guajibo. Es decir, mandinga es demonio por su origen etnónimo, por su color, por ser indio, por ser errante y nómada, tal como se les conoce a los de esta etnia apureña. María Manuela de Cora (2005) revela que por los oscuros tremedales cercanos al río Capanaparo, andan los guahíbos, “raza miserable que fue condenada a vivir en la selva” (p. 208). Obsérvese parte de lo anunciado en estos versos de la leyenda (Jiménez, 2001, pista 2):

Cuando Federico estaba
 puntandito una tonada
 entra un goajibo enflusado
 sin dejarse ver la cara
 luciendo botas negritas
 y dos cuartas de polainas
 invitándole de frente
 que a cantar lo acompañara.

Cuadro 2: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: *Federico y Mandinga de José Jiménez, “el Pollo de Orichuna” (1973/2001).*

SECUENCIAS DIEGÉTICAS	CRITERIOS RELEVANTES DE LA TEXTUALIDAD EN LA HERMENÉUTICA DE RICOEUR.	REGISTRO ISOTÓPICO DE LO SINIESTRO
1.- Se anuncia una noche muy parecida a aquella en la que Federico tuvo la tragedia con Mandinga.	Los hechos de la llanura como cuentos o verdades del hombre.	Noche tenebrosa. Mandinga. Coplero solitario. Espantos. Caballo encendido en llamas.
2.- A Federico se le concibe como hombre rebelde y sin miedo ante los peligros del Llano.	Bailes y tradiciones de la profunda llanura.	Perderse para siempre. Espíritu malo. Mata del Muerto.
3.- Mandinga reta a Federico a cantar en el parrando y éste hace		Cementerio.

caso omiso al espanto.		Canoero misterioso.
4.- Federico encuentra un cementerio perdido en la sabana, pero se muestra incrédulo ante las voces de los muertos que oye.	Lugares espectrales.	Diablo.
5.- Entra un guajibo (el Diablo) enflusado y lanza versos a Federico. Se inicia el contrapunteo.	El Diablo es indio.	Bola de fuego.
6.- Mandinga habla del infierno y Federico de Dios y del Espíritu Santo.	Infierno y cielo.	Caballo negro.
7.- Preguntas y respuestas sobre lo bestiaro.	Mundo demoníaco-mundo divino.	Soledades.
8.- El cantador de las tinieblas insinúa llevarse al coplero andariego al infierno.	Bestiario de la nocturnidad: murciélago, ñéngueres, aguaitacaminos, guacabas, zamuros, culebras, gallos, caballos, gatos.	Infierno.
9.- Federico amenaza al Diablo con su poder divino: Cristo Sagrado, Cruz y Rosario y con los claros del día, pero Mandinga lo ha visto pasar, en la negra madrugada, por las arenas del río silente.		Monte oscuro.
10.- Mandiga anuncia que Federico le pertenece y que sus rumbos se han perdido, sin embargo los reflejos del amanecer lo salvan de las tinieblas.		Tiniebla.
		Sepulturero.
		Quemadal.
		Bongo enlutado.
		Cuernos corcovados.
		Murciélago.

Fuente: Autor, 2014

4.4.5.3.- LA LEYENDA DE LA MULA MANIÁ DE LA MATA CARMELERA (Anexo 3)

En *La leyenda de la Mula Maniá de La Mata Carmelera* (Modalidad de textualización narratorial), se configuraron siete (7) secuencias diegéticas y se identificaron 19 registros isotópicos de lo siniestro. (ver Cuadro 3)

El primer criterio del análisis hermenéutico de Ricoeur a destacar en esta leyenda, es concebirla como discurso literario que proyecta un mundo (C4). Lo que refleja en el texto es la llaneridad venezolana y sus imágenes fantasmales. Se le asocia con el demonio. La mula es un incesto del Mal que tiene diversos relatos en la tradición literaria de nuestro país. Por ejemplo, en el capítulo *El Familiar de Doña Bárbara*, al menos en su primera edición de 1929, Gallegos describe algunos espantos y muertos que salen desde el Uribante hasta el Orinoco y desde el Apure hasta el Meta. Nombra a la *Llorona*, el *Ánima Sola*, la *Sayona*, los cerdos negros de Mandinga y a la *Mula Maniá*, cuyo “impresionante galope pone los pelos de punta”. (Gallegos, 2007, p.121). Igualmente en *Cantaclaro*, Gallegos hace referencia a la mula maneada como bestia espantosa y devoradora del pasto negro de la noche y la concibe como “otra forma del Diablo” (2011, p, 217), . En 1939, Eloy Guillermo González, en una lectura que hizo en el Instituto Pedagógico Nacional de Caracas, explicaba que antes de 1830 era casi seguro que cualquier transeúnte caraqueño se encontrara con la proyección de la *Mula Maniada*. Las personas podían ir caminando muy tranquilamente cuando de pronto sentían que se les venía encima “una gigantesca mula, dando saltos y largando coces” (1973, p.216). Realmente eran tres formas bestiarías (*trinidad demoníaca*) que se le aparecían a las personas en una sola, pues unas veces esta mula relinchaba como un caballo y otras rebuznaba como un asno.

Por su parte, Acosta Saignes (1967) asegura que dentro de la extensa corte de personajes del misterio que las *nodrizas negras* contaban a los niños blancos de las familias esclavistas venezolanas del período colonial, figuran la Mula Maniá, junto a la *Cochina Paría* y el *Descabezado*. Evidentemente después de abolida la esclavitud esta tradición continuó. Ramos Guédez (2008), aclara que las

ayas o nodrizas negras transmitían a los niños cuentos, leyendas de seres pavorosos, como Mandinga o la Mula Maniá de origen africano. Robles de Mora (1984), ratifica que por la región andina anda *La mula de Táriba*. En la referida leyenda, dos mujeres conversan a la medianoche. Sienten un ruido y se callan. Es un rumor de cascos. La bestia imaginada, camina con dificultad. Hubo silencio y el trote fantasma se fue alejando calle arriba. Lo cierto es que:

Todas las noches después de las doce, camina por las calles de Táriba "La Mula Maneada". Dicen que tiene las patas amarradas, por eso en lugar de trotar va dando brincos. Nadie la conoce, pero se sabe que recorre las calles. Los vecinos la oyen y ninguno se asoma. Se dice que el que la mire sufrirá un maleficio y nadie lo podrá curar..... Por eso todos dejamos que continué la marcha. (p.52)

En las tierras de Capaya, estado Miranda (Mestas Pérez, 1999), la Mula Maniá es un animal fantástico, un espanto de la oscuridad, pues sale por las noches a infundir miedo a los barloventeños. Otra versión sobre este animal espantoso, se la debemos a Franco (2001). Su aparición la ubica en el siglo XIX. Es una mula espectral. Tiene las patas "amarradas". Se cuenta que una mujer llamada Ramona Esqueda, usaba la mula como instrumento de castigo, pues a los esclavos los maltrataba al someterlos a fuertes golpizas con los cascos del animal. Cuando comenzó la Guerra de Independencia venezolana, la hacienda de Doña Ramona fue arrasada y quemada. La mula no pudo huir, por estar maniatada. Una vez que terminó la guerra, los campesinos comenzaron a sentir por los caminos el tropel, los cascos infernales de la mula.

La *mula maniá* es un espanto que tiene registros en la cultura de España y en algunas partes de América. Es el alma de una mujer que corre y relincha por la llanura de manera vertiginosa, dando "saltos y corcovos" (Strauss, 2004 p.370). A veces restriega su cuerpo a las puertas de las casas y cuando la gente sale a ver qué sucede, el animal huye misteriosamente. A la par de esta definición, Strauss enumera una serie de nombres por los que también se le conoce: *Mula Blanca*, la *Mula de tres patas*, la *Mula herrada*, *Almamulá*, *Mujer Mula*, *Mulánima* y la

Mula sin cabeza. Todos estos nombres están asociados a la creencia de que este animal incestuoso es una manifestación del demonio y por eso es maldito.

Tovar (2013) sostiene que la “*La Mula Maneá*”, se encabritaba cuando oía los gritos de los moribundos en las batallas. Se volvía loca. Eso fue lo que le pasó el 16 de abril de 1898. Cargaba en sus lomos al Presidente y caudillo, General Joaquín Crespo. Coincide González Muñoz (2013, p. 578) en que el “resabio de la bestia fue lo que provocó que el caudillo fuera blanco fácil para su asesino, por ello está condenada a penar por siempre”. La mula se paralizó en medio de la refriega en la Mata Carmelera y Luis Loreto Lima, aprovechó para darle un lanzazo a Crespo y mandarlo así, derecho a los infiernos. Desde ese día vaga esta bestia solitaria, como una sombra blanca, por las sabanas de Cojedes y Portuguesa. Hay una manera de quitársela de encima, ésta consiste en rezar un *Ave María* o invocar tres veces el ánima de Joaquín Crespo. Estos cuatro versos (Tovar, 2013, p. 117) son los que salvan a los espantados:

¡Ánima de Joaquín Crespo,
no te pongas resabiá!
Sálvame, que no me mate
Tu vieja mula maneá.

Sin duda, que lo bestiario, como imágenes teriomorfas presentes en la narrativa fantástica, está sólidamente instalado en el imaginario, en el mundo habitual del llanero, “tanto en el lenguaje, en la mentalidad colectiva, como en el sueño “(Montiel Acosta, 1995). *La Mula Maniá*, como bestia fantasmal, forma parte de la tradición terrorífica de Venezuela (Rosenblat, 1997).

El segundo criterio de Ricoeur que precisamos, tiene que ver con asumir el texto como discursividad de mediación de la comprensión de uno mismo (C5). El llanero sabe que los espantos están ahí, en los sabanales, en las sombras de las casas, en los cruces de caminos, en lo endemoniado de un caballo, en lo misterioso de un casqueo de mulas. Durand (2005) dice que las historias para niños de las literaturas del mundo están llenas de hadas, de figuras y referencias bestiarias. Conforman una especie de mitología fabulosa que mantiene y genera

una producción literaria considerable. Durand ratifica esta idea apuntando que existe una marcada y profunda “orientación teriomorfa de la imaginación” (2005, p.71). Por eso *La Mula Maniá*, es una verdad ineluctable dentro del imaginario fantástico del llanero. Señala, además, que lo bestiario está instalado en la “mentalidad colectiva” y en la ensoñación individual. Pero esta creencia en los poderes maléficos de lo bestiario se debe a que la gente ha tenido siempre una “valoración negativa del simbolismo animal” (ob. cit., p. 87). Por lo tanto, lo infernal está más en las creencias o ideas de destrucción inmanentes a estas figuras que a la propia y real acción negativa de lo teriomorfo.

Cuadro 3: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: *La leyenda de la Mula Maniá de La Mata Carmelera* de Isaías Medina López. Se toma la versión de Medina López y Moreno, 2007.

SECUENCIAS DIEGÉTICAS	CRITERIOS RELEVANTES DE LA TEXTUALIDAD EN LA HERMENÉUTICA DE RICOEUR.	REGISTRO ISOTÓPICO DE LO SINIESTRO
1.- Sale un hombre rumbo a <i>La Mata Carmelera</i> , lugar de aparecidos y embrujos.	Proyección de mundos. <i>Humano</i> : lo histórico, lo geográfico. <i>Demoníaco</i> : lo bestiario, lo imaginario.	Espantos.
2.- Los llaneros atraen el misterio		Seres endemoniados.
3.- Aparecen en los versos cantados algunos espantos de la llanura.		Mula blanca.
4.- No valen los rezos ni la valentía de Nicolasino ante los cascos perversos de la mula blanca.		Maldiciones.
5.- Nicolasino flota en el aire.		Misterio.
6.- El pacto entre Nicolasino y Satanás.		Faculto (brujo).
7.- Aparece el nuevo dueño de la <i>Mula Maniá</i> .		Conjuro.
		Vagar.
		Oscurana.
		Noche.
		La Sayona.
		La Llorona.
		Ánimas.
		Ojo de agua turbio.
		Sepultura.
		Muerto.
		Pacto.

		Satanás Mula maníá.
--	--	------------------------

Fuente: Autor, 2014

4.4.5.4.- LA CASCABEL DEL DIABLO (Anexo 4)

Esta leyenda de naturaleza teriofánica (Modalidad de textualización mediática) pertenece a Antonio José Aguilar, el Carraíto de Barinas (2006). Se estructuró en doce (12) secuencias diegéticas y se señalaron 21 registros isotópicos de lo siniestro (ver Cuadro 4).

En el imaginario fantástico del llanero, la posibilidad de establecer algún contrato con el demonio, para hacerse rico, dueño de tierras, conquistar un amor imposible o adquirir sabiduría, merodea su mundo de vida. Los pactos demoníacos llegaron a nuestra cultura desde el mismo momento en que los conquistadores pisaron tierras llaneras. Las primeras representaciones se “realizaron a través de obras de teatro católicas para adoctrinar a los indios, donde el Diablo era representado por los indios, su raza, sus costumbres y creencias” (Alvarado, 2009, p.141). También los negros, años después, fueron parte de estas representaciones. Esa idea de que los indios tenían pactos con el Diablo ha trascendido la memoria temporal, social y literaria de nuestro país.

Recordemos que los senderos y sabanas de Guárico y Apure sufrieron las atrocidades del temible Nicolás Ochoa o *Guardajumo*²¹. Era un indio temible, sus crímenes fueron miles. La maldad era su signo. Muchos sostenían que tenía pactos con Satanás y aseguraban que “sabía transformarse en tronco de árbol cubierto de humo” (Rojas, 2008, p.98) y así se escapaba de cualquier lugar. Se

volvía invisible. También en *Las lanzas coloradas*, publicada por Arturo Úslar Pietri en 1930, encontramos que el “mentado Matías era un indio grande, mal encarado, gordo, que andaba alzado por los lados del Pao y tenía pacto con el Diablo, y por ese pacto nadie se la podía ganar. Mandinga le sujetaba la lanza” (Úslar Pietri, 1985, p.7).

Por su parte los negros (Boadas, 1999) desde la novela *Peonía* (1890) han estado en la narrativa venezolana. Se iniciaron sin rostro, raramente se les nombraba. Su presencia es referencial. Ya desde allí, hay una carga negativa sobre la presencia-ausencia del negro en el discurso literario. La cultura del negro ha estado plagada de supersticiones (Álvarez Muro, 1987). El negro que se revela en los textos literarios analizados por Álvarez Muro, es un ser bárbaro, no civilizado, gruñón, malévolo y con poderes sobrenaturales. El negro no solo era el esclavo, el cimarrón, la maldad, la rebeldía, la sombra, lo demoníaco, sino que por analogía, representaba el misterio, lo supersticioso, lo fáustico. La creencia en ánimas, duendes, encantos y el trato con espíritus malignos como Lucifer, es una herencia del imaginario africano.

Como esta tesis analiza lo demoníaco como simbólica de lo siniestro, parece adecuado hacer una exposición sucinta, específicamente sobre el *Ánima sola*, que tiene más atributos malignos que benefactores. Explica Strauss (2004) que esa búsqueda de

²¹ Almoina de Carrera (2005) lo identifica como uno de los bandoleros más famosos y perversos de toda la llanura venezolana. Nicolás Ochoa, Guardajumo, nació en 1767, en la Misión de los Ángeles, Calabozo, estado Guárico y fue ahorcado en 1802. Esta autora señala que el mismo Guardajumo, en un extracto de un corrío sobre sus andanzas, reconoce ante las autoridades sus *ruidosos proceder*s.

Ánima Sola vendría a ser una representación del Diablo. Justifica esta presunción en que a la gente no le gusta pronunciar ese nombre. Nombrarla equivaldría a evocar al demonio.

Al *Ánima Sola* se le teme, a pesar de alguna bondad que pareciese poseer. Igualmente sostiene Strauss que el tormento y la errancia configuran dos rasgos, tanto del *Ánima* como del Diablo. Otra condición que los identifica es que ambos conceden favores (amores, paz espiritual); pero siempre piden algo a cambio (la vida, el alma). Esta apreciación de Strauss se desvanecería si aceptamos que el *ánima* representa en esencia un hálito de vida, pues su figura, emanaría del hombre y no del demonio. Cuando una persona muere se origina el *ánima*. Ahora, si reconocemos en el *ánima* una “llama daimónica” (Jung, 2004, p.29), la idea de Strauss se fortalecería. Antes de fijar nuestra posición al respecto diremos que Franco (2001) afirma que el *Ánima Sola* viene de un soldado (hálito de vida humana) patriota del período independentista venezolano que al momento de alertar a sus compañeros de armas de la presencia del enemigo lo alcanzó un balazo y murió.

Por su parte Francisco Franco (2009) propone dos vías para ubicarla contextualmente. Una individual y otra colectiva. La individual indica que el *Ánima Sola* pertenece a una mujer que le negó el agua a Jesucristo cuando éste iba camino al Calvario y la colectiva es que ésta viene a simbolizar una entidad que representa a todas las *ánimas* del purgatorio. La primera vía es de naturaleza terrenal y la segunda maldita.

Ahora bien, el hecho de que no se tenga con precisión cuál es el origen del *Ánima sola*, ya deja un resquicio para que lo demoníaco tenga cabida. Pero queda el otro elemento, el *Ánima sola*, es de aparición fugaz, no tiene corporeidad, en tal sentido, es una imagen más de lo espectral que de la vida. La soledad es igualmente un signo maléfico, pues supone la errancia, el desamparo. Si las *ánimas* son capaces de hacer “pactos” para beneficiar a alguien, pero a cambio exigen la vida o el alma, no puede ser un trato divino, sino demoníaco. Nuestra posición es que el *Ánima Sola*, es una representación demoníaca y en consecuencia un misterio para el pensamiento del hombre. Arvelo Torrealba en *Glosas al cancionero* (Acevedo, 2005, p.97-98) retrata al *Ánima Sola* en estos versos:

Con el silbo y la picada
de la brisa coleadora
la tarde catira y **mora**
entró al corralón callada.
La **noche**, yegua cansada,
sobre los bancos tremola
la crin y la **negra** cola;
y en su silencio se pasma
tu corazón de **fantasma**,
*Mata del **Ánima Sola***

Mata de **copas añejas**
donde el sol se desmenuza,
por entre tus ceibos cruza
sombra de aciagas consejas.
Refugio de alas y quejas
que abrigas en dulce amparo
el dolor del taro-taro,
bajo tu paz me aquerencio
y estoy soñando en silencio
*aquí durmió **Cantaclaro***

Volviendo a los acuerdos con el maligno, indicamos que el pacto solventa una carencia. La necesidad del Diablo es el alma del hombre y la carencia de éste puede ser la fortuna, el conocimiento o el poder como en el indio de *Las lanzas coloradas*. En el contexto del pacto demoníaco se razona de la siguiente manera: si Dios no me ha podido dar lo que deseo, tal vez el Diablo sí me lo pueda proporcionar. Sería como creer que todo lo que esté en la faz de la tierra es propiedad de Satán (Alvarado, 2009). De la necesidad y la ambición del hombre surgen los contratos con Lucifer. Esta leyenda, en atención al criterio (C4) de Ricoeur donde se concibe la obra discursiva como *proyección* de un mundo, traza una comunidad social que sustenta su vida en creencias y supersticiones. En el panorama de la literatura llanera, los pactos con el maligno han sido una temática que ha caracterizada el relato fantástico.

Otro elemento a destacar en ese contexto social del llanero es el proceso de encastramiento que se presenta en la leyenda. El encastramiento admite que lo grande encaje en una dimensión claramente inferior. Se asemeja a las famosas

matrioskas rusas. Una muñeca se encuentra dentro de otra. Así las figuras siniestras señaladas, en un encastramiento que pudiera ser infinito, se hallan encastradas, es decir, una conteniendo a las demás. Plantea Durand (2005) que el isomorfismo de la cueva, el cascarón o la copa son escenarios donde se manifiesta el encastramiento. Sin duda, el episodio bíblico de Jonás tragado por una ballena, representa el fenómeno del engullimiento y el proceso de encastración mítico más conocido. Estamos ante la noción simbólica del descenso (anástasis) a los infiernos. Por eso la figura del engullimiento (Durand, 2005) es denominado “complejo de Jonás”.

Recordemos que en el pensamiento cristiano el mar es representado por *Leviatán* y por *Behemot*, monstruo de categoría menor, como poderes del Mal. *Leviatán* aparece descrito en el libro de *Job* como una bestia de mirada aterradora, capaz de manipular y hacer pactos de servidumbre. Concibe tratos porque tiene la facultad de hablar con *voz humilde*. No hay hombre bajo los cielos que pueda enfrentarlo. Sus fauces producen terror; ya que antorchas con chispas de fuego, brotan de su boca. “Ante él danza el espanto” (Jb.41, 14). Quiere decir que al entrar en las aguas leviatánicas se está en las fauces de Satanás. Esta situación de encontrarse sumergido, es una forma más del descender a un mundo inferior o demoníaco. *Leviatán*, comenta Frye (1991, p.252), es la muerte, un “monstruo marino, lo cual significa metafóricamente que es el mar”. El pez es el símbolo de lo duplicado, él puede comerse un pececillo; pero vendrá uno más grande (ballena) y lo devorará a él. Esta secuencia de engullimientos se abre con el pez y se cierra con el mar, el gran encastre.

Las figuras ictiomorfas se mueven en ese gran encastre supremo que es el mar. En esta leyenda hay un doble encastre siniestro: la serpiente contiene al murciélago y éste a su vez al demonio. Como cascabel negra, tal como el dragón vencido por San Miguel, su fuego es luciferino. La imagen infernal, producto del desencastramiento, genera angustia y terror en quienes presencian el acto. Las transformaciones monstruosas forman parte del mundo de las vivencias inverosímiles y del universo imaginario fantástico característico del Llano. En esa proyección de mundos del texto, correspondientes al imaginario del hombre

llanero, se coimplican en la narración y en la significación social, las figuras de Dios y el Diablo. Satán es sequedad, fuego, desolación y muerte. Mientras que Jesucristo, representa la fe, la salvación, la vida, pureza y la esperanza de seguir abrazado a sus principales creencias religiosas.

Cuadro 4: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: *La cascabel del Diablo* de Antonio José Aguilar (2006).

SECUENCIAS DIEGÉTICAS	CRITERIOS RELEVANTES DE LA TEXTUALIDAD HERMENÉUTICA DE RICOEUR.	REGISTRO ISOTÓPICO DE LO SINIESTRO
1.-Antonio Fagúndez al renegar de Dios le dan la bienvenida en el infierno.	<p>Pactos malignos. El Diablo sacia la codicia del hombre.</p> <p>La tierra como herencia familiar.</p> <p>En los versos del contrapunteo se resume la historia de la leyenda.</p>	<p>Medianoche.</p> <p>Paraje solitario.</p> <p>Gruta.</p> <p>Sangre Negra.</p> <p>Demonio.</p> <p>Nosferatu</p> <p>Satanás.</p> <p>Lucifer.</p> <p>Pacto.</p> <p>Bicho.</p> <p>Cascabel.</p> <p>Murciélago</p> <p>Muerto.</p> <p>Miedo.</p> <p>Presagios.</p> <p>Candela.</p> <p>Azufre.</p> <p>Manto de luto.</p> <p>Tinieblas.</p>
2.- La sangre negra de Satán sella el pacto: Antonio Fagúndez entrega el alma a cambio de tierras y riquezas.		
3.- Se cuenta que hay un culebrón, la más grande de este mundo, azotando las reses de las sabanas.		
4.- Fiesta y peleas de gallos en el pueblo.		
5.- Cantan en el arpa para decirse las verdades sobre Dios y sobre el Diablo, es decir, acerca del Bien y del Mal.		
6.- Juan Exagerao da muerte a Victorio, en defensa propia y sale en búsqueda de la cascabel.		

7.- Se nombra el arma con la que únicamente se puede enfrentar la cascabel: un cuchillo bendito con un crucifijo en la cacha.	Creencias religiosas.	Mirada diabólica. Mutación.
8.- Francisco y sus hombres llegan al <i>Arbusto de la muerte</i> y lo incendian.	Imagen de serpiente-dragón.	
9.- Aparece, ante la mirada de todos, una descomunal serpiente negra.		
10. Francisco, con el cuchillo bendito, se enfrenta a Satanás.		
11.-La cascabel se transforma en murciélago.	Transfiguración y encastre maléfico.	
12.- Cuando desaparece Satanás, brota de la tierra agua cristalina.	El Diablo es sequedad y muerte. Dios vida y pureza.	

Fuente: Autor, 2014

4.4.5.5.- LEYENDA DE JUAN MACHETE (Anexo 5)

En esta leyenda de Modalidad de textualización por hipotiposis, señalamos 21 registros isotópicos de lo siniestro y se establecen 13 secuencias diegéticas (ver Cuadro 5).

La *Leyenda de Juan Machete* (1976) es esquematizada (proceso metaficcional) por Atanasio, uno de los personajes principales, en estos términos:

... el finado Juan Machete, hizo un contrato con el Diablo, con tal que lo hiciera rico millonario de un día pa' otro, le entregaba la vida de él, de la su mujer y los hijos también y así mismo fue; el día que cerraron el contrato apareció en el paradero un toro negrito tinto con los cuatro cascos y los cachos blanquitos, y pegaba tres pitíos a las doce de la noche que ese otro día amanecía ganao en la sabana, mira, que Juan Machete vendía hasta mil novillos de un solo color, pero Juan Machete,

después que se hizo millonario quiso tracalear al Diablo se puso hacer sacramento, promesa, bautizando a todos los muchachos que nacían por ahí en la región, hasta que un día se empeñó de herrar “el toro del pacto”, pero ese día desapareció. (Medina López, Moreno y Muñoz, 2008, p.123)

Están presentes los elementos básicos de este famoso relato. El pacto con el Diablo, la ambición del hombre por riquezas y poder, las almas humanas como valor de transacción, el desconocimiento de lo pactado y el ampararse en lo sagrado, lo bestiaro en el toro negro y la desaparición-muerte de Juan Francisco Ortiz.

Dos criterios hermenéuticos de Ricoeur observamos claramente. El discurso literario estructurado (C2) en poesía, canto y dramatización. De igual manera, apelando a técnicas como la intertextualidad para la conformación del relato, se puede asomar una sentencia concluyente sobre esta leyenda: Es quizás la más intertextual de las que analizamos en este corpus.

Con *Doña Bárbara*, por ejemplo, la copresencia textual se da con lo referente a lo del *Familiar*. En la novela de Gallegos se define a este hecho taumatúrgico, como antigua superstición que se practicaba cuando se fundaba un hato. Había un momento en que se enterraba un animal vivo, con la finalidad de que su espíritu “prisionero de la tierra que abarcaba la finca, velase por ésta y por sus dueños” (Gallegos, 2007, p.122). En la leyenda de José Jiménez (Medina López, Moreno y Muñoz, 2008, p. 119) se presenta también lo del “Familiar. Veamos:

Un indio: Bueno, amo, dicen que el finado Juan Machete había hecho un familiar.

Teresio: ¿Cómo es eso de ique familiar?

Un indio: Bueno, que agarró un gato y una gallina y los enterró vivos, un *Viernes Santo* en la noche, y cuando lo va a sacá, había una negraíta que lo bautizó con el nombre de una persona, rezándole un credo al revés en cada negrito que sacaba.

Ese misterio de *El Familiar* es uno de los episodios más extraños en los relatos en la cultura fantástica del Llano. Pérez Montero (2002) asevera que

en tierras portuguesas, éste viene a ser aquella figura que el Diablo asume para estar en los lugares donde ha sellado algún pacto:

En el fundo El Chaparral, por la vía de la Choconera, en Turén, también existió un señor de apellido Perozo que según, decía la gente del lugar, tenía pacto con el Diablo. A este ganadero, según los comentarios, Lucifer le mandó un toro negro que era, supuestamente, El Familiar. Ese toro se encargó de recoger todo el ganado suelto que andaba por la sabana. Llegó un momento que el ganado no cabía en los corrales. Un día el dueño del fundo se enfermó y se agravó. La esposa, que desconocía el trato hecho por el hombre, mandó a buscar un sacerdote para que lo confesara y le ayudara a bien morir. Cuentan los testigos que presenciaron el acontecimiento que cuando llegó el sacerdote “El Familiar” saltó la cerca del corral, la cerca de la posesión y se fue camino abierto por la sabana, llevándose tras sí toda la inmensa manada de ganado. (p.106).

Mostramos en versos, el pacto de Juan Machete y el Chivato (Medina López, Moreno y Muñoz, 2008, p. 121):

Juan Pancho se llamó el hombre
del suceso misterioso,
se hizo rico millonario
de un motivo escandaloso.
Me cuentan los que lo vieron
que era bastante ambicioso,
parece que este señor
tenía el cerebro vidrioso.
Hizo pacto con el Diablo
para ser más poderoso.

Otra intertextualidad evidente es con la Llorona, la Sayona y la Bola de Fuego. El hecho de que en la argumentación de Juan Machete aparezcan estos dos espantos femeninos y ese otro luciferino, nos da una idea de la intertextualidad o del *continuum* simbólico de lo siniestro que es una característica del imaginario narrativo de la leyenda fantástica llanera. El siguiente párrafo es muy explícito:

Narrador: La historia de Juan Machete se conoció hace mucho, pero mucho tiempo, en labios de copleros, vecinos y conocedores de la región, la conseja decía que se oía a una mujer llorando, una mujer que se convirtió en espanto la noche en que los hatos se vistieron con ropaje de fuego devastador, noche en que pereció el nuevo amo de las tierras de

La Ortigera y todos sus seguidores, los llantos se hicieron más atemorizantes, extendiéndose por toda la región, muchos abandonaron sus ranchos y con ellos; su tierra, los que quedaron hicieron nuevos caminos para escapar de aquella mujer que con un niño en brazos y rodeada de espantos no cesaba de azotar aquella región, pero por mucho tiempo aquel llanto seguía azotando la llanura. (Medina López, Moreno y Muñoz, 2008, p.123)

En esa mujer llorando y en la otra convertida en monstruo que hace de las sabanas un ropaje de fuego devastador, están los tres espantos arriba mencionados. Es el lamento luctuoso de un espectro que en el silencio misterioso de la noche, atraviesa la llanía, como sombra de candela errante. Aquí lo intertextual no hace sino confirmar que la dialogía discursiva o copresencialidad simbólica-literaria de la leyenda fantástica es una de sus grandes características.

El otro criterio ricoeuriano (C4) que precisamos en la obra es ese mundo llanero de necesidades como sociedad y de la presencia de hechos sobrenaturales para sobrellevar la vida. Para reforzar la identificación de ese mundo fantástico del llanero, mencionamos lo siniestro de esta leyenda, matizado en los detalles del pacto entre Juan Pancho y Satanás. Los pactos con lo demoníaco, como naturaleza del deseo humano por lo inalcanzable, forman parte de la estética de la simbólica de lo siniestro.

Cuadro 5: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: Leyenda de Juan Machete de José Jiménez “el Pollo de Orichuna” (1976). Transcripción tomada de: Medina López, Moreno y Muñoz. (2008).

SECUENCIAS DIEGÉTICAS	CRITERIOS RELEVANTES DE LA TEXTUALIDAD EN LA HERMENÉUTICA DE RICOEUR.	REGISTRO ISOTÓPICO DE LO SINIESTRO
1.- El llanero canta a la sabana, mientras se hacen las faenas de siempre.		Toro negro. Muerte. Ánima. Espantos.
2.- Llega un visitante, el nuevo		Fantasmas.

dueño de las tierras de Juan Machete.		Contrato. Alma.
3.- Juan Francisco Ortiz, hace un contrato con el Diablo para hacerse millonario a cambio de la vida.	El pacto demoníaco como tradición en el imaginario del llanero.	Satanás.
4.- Descripción macabra del pacto y aparecen los toros del pacto.		Noche oscura.
5.- Surgen los hijos del Diablo.		Misterio.
6.- Todos se van para la parranda en la casa de Atanasio.		Pactos con el Diablo.
7.- Los espantos se enfurecen cuando oyen el corrió de Juan Machete.		Caballo.
8.- La historia de Juan Machete es muy antigua y la conocen vecinos y cantadores.		Asombro.
9.- El toro-diablo se lleva a Juan Machete		Hombre sin cabeza.
10.- Arde la llanura como si fuera el infierno.		Candela.
11.- Emerge lo sagrado para alejar los espantos.		Infierno.
12.- La llanura es el infierno.		Dragón.
13.- La aparición nuevamente del toro macabro.		Terror.
	Lo demoníaco y lo sagrado. La fe católica: Virgen Purísima Bendita, Santísima Trinidad, San Marcos de León.	Cachos Blancos.
		Bestia.
		Rabo.

Fuente: Autor, 2014

4.4.5.6.- LEYENDA DEL HACHADOR PERDIDO (Anexo 6)

En este relato fantástico (*Modalidad de textualización mediática*) señalamos 19 registros isotópicos de lo siniestro y se establecen 7 secuencias diegéticas (ver Cuadro 6).

Enfatizamos, en este texto radiofónico, el criterio cuarto de Ricoeur. La narración en su faceta de representación de mundos (C4), de creencias espectrales que se fisioan con la cotidianidad. Los hachadores en el Llano eran muy frecuentes en los tiempos pasados. También la cacería era otra faena tradicional en el llanero. Estas dos actividades se convierten en el punto de encuentro entre el misterio (hachador perdido) y el hombre cazador (el viejo Hipólito). El escenario se describe así (Arrieta y Colmenares, 2013, pista 14):

Montaña de San Camilo
déjame quieto montaña
deja que algún caminante
vuelva a cruzar tu maraña.

La montaña de San Camilo es el escenario espectral donde suceden los hechos. Ante la presencia de seres malignos el llanero carga siempre sus santos, ensalmes y contras. Elegimos de la leyenda estas imágenes religiosas demostrativas de lo que se afirma (Arrieta y Colmenares, 2013, pista 14) :

No creas que me asustaste
con tu tenebrosa voz,
cargo la Virgen del Carmen
y la palabra de Dios,
también las Siete Potencias
y a San Marcos de León.

Cuadro 6: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: *Leyenda del hachador perdido* de Hipólito Arrieta y Jenny Tatiana Colmenares (1991/2013).

SECUENCIAS DIEGÉTICAS	CRITERIOS RELEVANTES DE LA TEXTUALIDAD EN LA HERMENÉUTICA DE RICOEUR.	REGISTRO ISOTÓPICO DE LO SINIESTRO
1.- Concepción de la llanura como espacio terrible, pero a su vez, lleno de esperanzas y horizontes.	El mundo espectral en la cotidianidad y la fe en las divinidades.	Terrible. Temeridad. Leyenda. Noche.
2.- La solicitud, a un hombre versao, de la historia del <i>hachador perdido</i> de San Camilo.		Montaña de San Camilo. Sombra errante. Hachador perdido.
3.- En la memoria oral de los viejos viven las historias de aparecidos.		Inmensidad. Negro.
4.- Aparece la imagen del hachador: <i>alto y negro</i> , con los dientes cruzados y sus ojos llameantes.		Monstruo. Dientes cruzados. Horror. Bestia. Cantíos del gallo.
5.- El hachador azota a sus víctimas.		Espanto. Maleficio.
6.- El canto misterioso del gallo pasionero (luz, nacimiento), aleja el espanto (tinieblas, muerte) y salva al cazador.	Creencias y tradiciones de la fe cristiana. El canto del gallo anuncia la luz del día y a su vez, el ocaso de la noche.	Diablo. Brasas. Funesto.
7.- El hombre promete no volver a cazar en la montaña de San Camilo.	Lugares espectrales	

Fuente: Autor, 2014

4.4.5.7.- EN EL ALTO APURE (Anexo 7)

La leyenda *En Alto Apure* (Modalidad de textualización narrativa) se describe realmente a *La Bola de Fuego*. La síntesis argumental la estructuramos en seis (6) secuencias diegéticas y 7 registros isotópicos de lo siniestro (ver Cuadro 7).

Acentuando la relevancia de la secuencia cinco (5) donde se conceptualiza la leyenda como: como el alma en pena de un joven que mató a su padre para freírle las vísceras. Cuando las puso en el sartén las llamas “giraron y giraron y el muchacho en ellas” (Robles de Mora, 1996, p.52), haciéndose todo una gran bola de fuego. Dentro del registro isotópico de lo siniestro destacan: Noche cerrada. Candela. Lamentos horribles. Almas en pena. Invisible. Bola de Fuego. Miedo. Semana Santa. La mayoría de los registros isotópicos son expresiones lingüísticas compuestas (noche cerrada) y apuntamos aquí lo de *Semana Santa*, por ese ludismo dualéctico entre lo sagrado y lo demoníaco. Correlacionamos esta leyenda con el relato: *El hachonero de Peribeca* que Robles de Mora (1995) acopia del imaginario fantástico del estado Táchira. Este espanto es una luz que sube y baja por las calles del pueblo. Nadie ha visto al ser que la porta y la hace mover. La gente dice que es un palo que bota fuego o el propio Diablo volviéndose candela en las noches.

Algunos identifican la *Bola de Fuego* con el alma del Tirano Aguirre. Este hombre estuvo por los pueblos de Venezuela hacia 1557-1560 sembrando el terror; pero las autoridades españolas no permitieron más sus vejámenes y lo tomaron prisionero. En 1561 lo descuartizaron en Barquisimeto. Su cabeza y brazos fueron colocados en los caminos. En el mismo año de su ejecución, Gonzalo de Zúñiga (ver a Strauss, 2004, p. 425) escribe el *Romance de Aguirre*. En la última cuarteta expresa: A nadie da confesión,/ porque no lo ha

acostumbrado,/ y así se tiene por cierto/ser él tan endemoniado. Desde esa primera imagen se le ha visto al Tirano Aguirre como un verdadero demonio. A finales del siglo XIX, Rojas (2008, p. 654) presenta un corrió sobre este hecho, de donde extraemos estos versos:

Cuando está la noche oscura
En forma de **bola ´e fuego**
Sale ardiendo una criatura.
Aquella es un **alma en pena**
Y su estado lastimoso,
Le causa mucha tristeza
Al corazón que es piadoso.
Ya se **estira**, ya se **encoge**;
Se hace **larga** y es **redonda**,
Y se mete en una mata
Y entra y sale muy oronda,
Es el alma de un tirano
Que nació cuando la guerra
Le quitó a los pobres indios
Sus mujeres y su tierra.

En este corrió de Rojas encontramos los rasgos (oscuridad, almas en pena, forma redonda, ardiente criatura, agigantamiento) simbólicos de la leyenda de la *Bola de Fuego* que compila Robles de Mora (1996). Así el alma de Aguirre se convirtió en llamas andantes, de esa manera lo recoge Almoína de Carrera (2000, p.67) en esta copla: En castigo de sus culpas / anda por esas sabanas / con las costillas ardiendo / y doblando una campana.

La *Bola de Fuego* es el infierno volando por los senderos de la llanura. Su gran misterio es que, a pesar de ser un brasero de llamas no incendia los pajonales cuantiosos de los sabanales. Cinco posibles orígenes le endosa Pérez Montero (2002, p.116) a la leyenda de la *Bola de Fuego*. El primero es de tipo religioso, ya que sostiene que es el “alma en pena de un obispo pecador”. El segundo es matricida, pues se reconoce como el espíritu de un hijo que mató a su madre. El tercero es pecaminoso, dado que dos comadres faltaron a Dios al pelearse un Jueves Santo y la condena es que sus almas sean una llamarada eterna. El cuarto motivo es mítico-cristiano: es el propio *Judío Errante* que Jesucristo castigó con caminar sin cesar por los mundos. El último fundamento del origen es sacrílego:

Una pareja practicó el amor en los días santos y de sus dos almas se hizo una, esa misma que vemos como un incendio por las sabanas de los llanos.

Medina López (2011) dice que la Bola de Fuego, como esfera luminosa que aparece de súbito y crece mientras se acerca a las personas, es un *espanto-demonio*. Doble caracterización por su condición de generar miedo y porque su identidad definitivamente es diabólica. Son las llamas del infierno que hacen un recorrido por los parajes del Llano. Suárez Hermoso (2013, p. 47) escribe que *La Bola de Fuego* flota entre las cosas y la gente. Es “grande de verdad, como un camión, la caparazón es redondita, con llamarones azules, rojos, amarillos y blancos”.

En esta leyenda se identifican claramente dos criterios hermenéuticos. El primero que marcamos es el que asume la leyenda como un discurso ficcional de mediación entre el hombre y su contexto social (C4). El llanero se identifica con el trasfondo temático del relato. En el Llano venezolano, la Bola de Fuego (Medina López, Moreno y Muñoz, 2008, p. 190) “anda por todos los caminos, apareciéndosele a los hombres que dejan la soledad de la noche para llegar a los brazos de la amada imposible o para cantar en un parrando”. Esas historias inverosímiles forman parte de su imaginario fantástico y su cotidianidad sociocultural (Semana Santa, trabajos de campo y costumbres religiosas). Desde tiempos lejanos le ha tocado convivir con ese mundo de espantos y apariciones fantasmales y ha sabido adosarlo a su universo infinito creencias.

El segundo criterio de Ricoeur que reconocemos es la idea de proyección de un mundo vivencial y humano de la leyenda (C5). El hombre de estos parajes sabe que esas narraciones, matizadas por el misterio, le hacen comprenderse como vivencialidad ontológica, como ser en el mundo de lo siniestro. El texto como referencia hacia lo real deja traslucir el manejo de ciertos símbolos (fuego, el círculo, lo demoníaco) que en el universo telúrico del llanero son típicos de su relación con el espacio (sabanas), el tiempo (tradiciones) y el sentido (representación) de la ficcionalidad.

Cuadro 7: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: En el Alto Apure de Lolita Robles de Mora (1996).

SECUENCIAS DIEGÉTICAS	CRITERIOS RELEVANTES DE LA TEXTUALIDAD EN LA HERMENÉUTICA DE RICOEUR.	REGISTRO ISOTÓPICO DE LO SINIESTRO
1.- Se describe a la sabana como paisaje idílico del hombre.	Tinieblas y mundo celeste.	<p>Noche cerrada.</p> <p>Candela.</p> <p>Lamentos horribles.</p> <p>Almas en pena.</p> <p>Invisible.</p> <p>Bola de Fuego.</p> <p>Miedo.</p>
2.- Aparece la <i>Bola de Fuego</i> cruzando el cielo.		
3.- Dos jóvenes salen en búsqueda del espanto incandescente.		
4.- Descripción de la <i>Bola de Fuego</i> como imagen tenebrosa con la forma de un cerebro humano.		
5.- Se le define como alma en pena de un joven que mató a su padre para freírle sus entrañas.	Metaficcionalidad.	
6.- La <i>Bola de Fuego</i> sale en Semana Santa por toda la llanura e infunde miedo al llanero.	Referencia a las tradiciones del Llano.	

Fuente: Autor, 2014

4.4.5.8.- LA LEYENDA DE PAULINO EL TURPIAL Y CUSTODIO QUENDO (Anexo 8)

Relato de *Modalidad de textualización mediática*, pertenece a José Romero Bello (1978). En esta leyenda de oralidad o difusión radiofónica, señalamos 14

registros isotópicos de lo siniestro y se establecen 4 secuencias diegéticas (ver Cuadro 8).

En *La Leyenda de Paulino El Turpial y Custodio Quendo*, destacamos el cuarto criterio ricoeuriano, es decir, el texto como proyección de mundo. Cantar es un valor en el imaginario del llanero. No se toma como una condición normal en la gente del Llano, por el contrario, representa una forma de entender su contexto de vida. Se nace para crear versos, divertirse, ser coplero y sentirse orgulloso de tal condición. No solo las faenas del campo o tomar el rumbo del camino encima de un caballo, representan el quehacer diario en la llanura, también está la presencia en una fiesta, zapatear al compás de una música, abrir y cerrar un contrapunteo, no ocultar la alegría en el rostro por aceptar un reto en el arpa. En esta versación (Medina López, Moreno y Muñoz, 2008, p.305) se encuentra estampado lo que apuntamos:

Si tuviera que cantar,
a través de todo el tiempo
sería feliz con el verso,
porque con él me divierto:
nacer y morir coplero
es un orgullo que siento.

La llanura no sólo es lugar de muerte, de espantos y enigmas, sino destino para las vivencias costumbristas y los cantares. Sus umbrales ya le indican al hombre su signo misterioso. Vivir en sus instancias conlleva a padecer o perderse en cualquiera de sus espacios espectrales. Los horizontes lejanos de la llanura simbolizan la perdición, la temeridad, las profundidades donde el dominio le corresponde a lo demoníaco.

Cuadro 8: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: *La Leyenda de Paulino El Turpial y Custodio Quendo* de José Romero Bello (1978). Se toma la versión radiofónica transcrita por Medina López, Moreno y Muñoz (2008).

SECUENCIAS DIEGÉTICAS	CRITERIOS RELEVANTES DE LA TEXTUALIDAD EN LA HERMENÉUTICA DE RICOEUR.	REGISTRO ISOTÓPICO DE LO SINIESTRO
1.- Los llaneros recuerdan (un <i>antes lleno de vivencias</i>) su tradición de cantar infinitamente, a través de los tiempos.	El pasaje como relato o narración tradicional de la llanura. Mundo de vida: nacer y morir coplero.	Sabana de soledades. Leyenda. Cantador solitario. Sombra. Ánima. Silbo triste.
2.- En medio de la fiesta aparece la figura enigmática de un coplero solitario.		
3.- Cantares y preguntas de copleros.	La llanura es destino de vida y muerte. Lo bello y lo siniestro simultáneamente.	Muerte. Celaje. Eternidad. Más allá. Oscuridad. Abismo. Camino errante. Silencio.
4.- La sabana se traga (engulle) al llanero. Toponimia encastradora, tal como el mar.		

Fuente: Autor, 2014

4.4.5.9.- HISTORIA DE LAS GALERAS DEL PAO (Anexo 9)

Leyenda de Modalidad de textualización mediática, cuya autoría le pertenece a don Dámaso Figueredo. Fue grabada en 1980, junto a Winston Leal. Se conformaron seis (6) secuencias diegéticas y se demarcaron 20 registros isotópicos de lo siniestro (ver Cuadro 9).

Bajo la mirada de los criterios de Ricoeur, en esta leyenda identificamos un mundo (C4) evidentemente humano donde encontramos tópicos específicos

como: contrapunteos llaneros, pesca, cacería y los amores de Elvirita y don Rozo. Ese mundo se sostiene con evocaciones a lo divino: oración de La Magnífica, Virgen de La Paz. Virgen de las Nueve Piedras, Virgen de la Facultad, San Sebastián, San Ignacio y Dios. Estos últimos componentes del mundo celestial se fusionan al mundo del hombre y conforman una fuerza de creencias contra el mundo demoníaco que viene representado por los misterios de Las Galeras del Pao con sus espantos y figuras teriofánicas: engendros demoníacos. Estos tres mundos (humano, divino e infernal), según la teoría de Frye (1991) existen en el imaginario del llanero. Con todos cohabita. El religioso le ayuda a transitar por lugares demoníacos como el de las descritas galeras, tan grandes como la montaña de San Camilo. Ese lugar cojedeño perverso -no se olvide que Torrealba (1987) nos cuenta que Florentino y el Diablo cantaron en sus confines- tiene partes que todavía el hombre no ha conocido y vagan seres inverosímiles como el *Salvaje*. Allí salen muertos y ciertos animales se transforman en otros de manera fantástica. Colocamos una copla que describe la transfiguración teriofánica aludida (Medina López, Moreno y Muñoz, 2008, p. 271):

Por la Bajá de Tinaco
sale una danta jobera
y esa se le vuelve a uno,
una josita palmera.

El segundo criterio de Ricoeur que aplicamos se refiere a la relación del habla y la escritura en el discurso literario (C3). Los registros lingüísticos transcritos tienen la intención de trasponer el habla oral a la escritura. Ese propósito (plasmear la forma fónica de la palabra) siempre ha sido complejo y difícil. Pero en esta leyenda, los matices del habla del llanero, puntualizados con el tecnicismo de la radiofonía, pasan del canto a lo escrito. Tendríamos tres escenarios de manifestación de la oralidad llanera: el habla cotidiana (génesis), las grabaciones musicales (tecnología radiofónica) y la transcripción de la leyenda (textualización del discurso oral). En lo transcrito se encuentra una serie de registros isotópicos de lo siniestro (Andar penando, bestia, espanto, aparecidos, almas perdidas) y un léxico que denota la realidad del llanero: legua, alindera,

juraco, machimberra capotera, taramona marañista, sobaco, barroteao, perreao, candela, chorreao, zipotazos, caracha, engurruñá, cayapiá, aprevení, emperrao.

Además de las muestras isotópicas de lo siniestro y del patrimonio lexicográfico señalado, el relato en su escrituralidad, tal como se entiende en la teoría de Mostacero (2011), muestra problemas lingüísticos que corresponden, casi exclusivamente, a fenómenos de la dicción. Iniciamos su descripción señalando la presencia de un metaplasmo de adición: *prótesis*. Este fenómeno lingüístico se produce cuando un elemento no etimológico (una vocal, una consonante, una sílaba) se agrega al inicio de la palabra. En la leyenda tenemos: *Josa*, lo gramaticalmente aceptado es *osa*; se le añadió la consonante *J*. También se localizó: *arremordío*. A la expresión *remordido*, participio pasado de *remorder*, se le adiciona la vocal *a*, produciéndose *arremordío*; obsérvese asimismo la elisión consonántica de la *d* intervocálica. Se distinguen otros metaplasmos en el texto, pero en este caso de supresión fonetológica.

Localizamos términos *aferéticos*: pérdida de un componente lingüístico al inicio de palabra. Se presenta en expresiones como: *´taban* de *estaban*; *´tábamos* por *estábamos*. Igualmente abundan voces apocopadas: *poné* por *poner*; *administrá* por *administrar*; *hablá* por *hablar*; *tené* por *tener*; *solapá* por *solapada*, entre otros. La síncope también sobresale: *venaos* por *venados*; *sacao* por *sacado*, *encuevao* por *encuevado*, *piazo* por *pedazo*. En este último término, además del carácter sincopado, se nota el fenómeno de la cerrazón vocálica: *i* por *e*; *piazo* por *pedazo*.

Otras situaciones anómalas, contrarias a la perspectiva canónica del lenguaje academicista, se presentan en el texto. Coexisten en el relato: 1.- *Metátesis* (desplazamiento en el interior de una palabra de algunos de sus componentes grafemáticos): *cajuaro* por *caujaro*, la vocal *u*, se corre de lugar. 2.- Arcaísmos fonéticos como la velarización o aspiración de la *h*, en posición inicial: *jallaba* por *hallaba*; *jace* por *hace*. 3.- Numerosas onomatopeyas: *cuas- pas- pa;* *ñaña- ñañañá* o bien *jui- pa- jui- pa- jui- pa*.

El texto está estructurado fónicamente en la forma típica del habla del llanero. Diríamos que la escritura está fuertemente oralizada. Se modela el geolecto del Llano, sobre todo en su expresión fonética. Sin duda, esta leyenda posee una riqueza léxica sobre las vivencias del Llano y sus costumbres; de modo tal que uno de sus aportes se encuentra en la morfología, la fonética y la semántica subyacente en el lenguaje oral transcrito.

Cuadro 9: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: *Historia de Las Galeras del Pao* de Dámaso Figueredo. (1980). Se toma versión radiofónica transcrita en: Medina López, Moreno y Muñoz. (2008).

SECUENCIAS DIEGÉTICAS	CRITERIOS RELEVANTES DE LA TEXTUALIDAD EN LA HERMENÉUTICA DE RICOEUR.	REGISTRO ISOTÓPICO DE LO SINIESTRO
1.- El extraño <i>Salvaje de la Sierra</i> se ha dejado ver por Las Galeras del Pao.	Seres fantásticos.	Resucitar. Andar penando. Galeras del Pao.
2.- La muerte del <i>salvaje</i> convoca a los animales de las galeras.	Bestiario	Bicho. Bestia. Murciélago.
3.- Se comparan la inmensidad de la montaña de San Camilo con Las Galeras del Pao	Lugares espectrales.	Espanto. Diablo.
4.- Se describen algunos espantos que <i>salen</i> por los caminos del Pao.	Niños espantos. Transfiguración teriofánica: de <i>danta</i> a <i>osa</i> .	Velas encendidas. Aparecidos. Pata negra. Contras.
5.- Cantos y amenazas por Elvirita, la prometida de don Rozo.	Contrapunteo llanero por el amor de una mujer.	Bulto (sombra). Ojos como tizón. Gato negro. Muerta.
6.- Don Rozo cuenta la aparición de la muerta de Las Galeras del Pao y la magnitud de su pecado.		Aparición. Alma perdida. Mujer desierta. Soledad.
	En los pueblos son comunes las prohibiciones de	

	pasar por lugares malditos.	
--	--------------------------------	--

Fuente: Autor, 2014

4.4.5.10.- LA LEYENDA DE *EL SILBÓN* (Anexo 10)

Esta famosa leyenda venezolana aparece en los medios radiales en 1967. Se estructura en seis (6) secuencias diegéticas y 21 registros isotópicos de lo siniestro (ver Cuadro 10). La ubicamos como relato de Modalidad de textualización por hipotiposis. Se transcribe la versión radiofónica aparecida en: Delgado, D. (1967). *El Silbón. Leyenda llanera*. En: *Dámaso Delgado y otros artistas*. [Intérprete] [LP, lado A, surco 1] Caracas: Velvet.

Básicamente, en esta leyenda, nos enfocamos en tres criterios hermenéuticos ricoeurianos. En el primero se asume la realización del discurso del texto como obra estructurada (C2). Delgado construyó una pieza donde lo teatral, el canto, la poesía y lo narrativo se conjugan para darle un orden estético al texto que le ha valido grandes elogios. Detalla Cortez (al momento de presentar el libro: *El Silbón. Realidad y leyenda... Leyenda y realidad*, 1998) que el maestro Juan Liscano le había manifestado a Dámaso Delgado que se sentía entusiasmado por la calidad artística de su trabajo poético-musical. Además, juzgaba que *El Silbón* tenía un gran mérito pedagógico y documental. Tovar se refiere al *Silbón* como la “aventura literaria más grande y significativa de un portugueseño integral, de un llanero peregrino en el universo, en la búsqueda incesante de los arcanos que envuelven a la humanidad entera” (1998, p.17). Mendoza Silva (1998) la aclama como canto popular, obra literario musical que para el pueblo mismo es misterio y sabiduría. Representa un sentimiento colectivo en la llanura. Para Chacón Pérez (2004, p.21) esta narración representa el más “perfecto y ejemplar cuento llanero de espantos”.

El segundo criterio que incorporamos tiene que ver con la realización del lenguaje estético de la leyenda estructurada (C1). El fortalecimiento del perfil

estético de la obra, se manejan una serie de recursos narrativos que se podría definir como uno de los textos literarios mejores logrados de todo el corpus que hemos analizado. Por intermedio del recurso metaficcional del enunciador-narrador, la define a sí misma como leyenda: “*Bueno, yo he oído hablar algo de eso, pero, dicen que es una leyenda*”. Además, José Juan argumenta que “*El Silbón es el ánima en pena de un hijo que mató al papa pa’ comele la asadura, y que la mama lo maldijo pa’ toa la vida*”. De esa transformación monstruosa (hombre-gigante- sombra espectral) tenemos el origen de *El Silbón* como una “*espantosa sombra con la figura de un hombre ensombrerado y extraordinariamente alto, pasa como un celaje, perdiéndose ante el asombro de todos*”.

Para cerrar el comentario sobre este criterio, expondremos un diálogo (Visitante-José Juan) donde el habla popular se confronta con el habla culta o hegemónica. Una suerte de disputa morfoléxica:

El Visitante: No, ahora sí le creo. ¿Sabe cómo se llama eso?

José Juan: ¿Qué?

El Visitante: Eso que, usted, me acaba de contar.

José Juan: Pues, “Pasaje”, lo llamamos por aquí.

El Visitante: No, eso se llama folklore, y folklore es el alma misma del pueblo, sus creencias, su sentir, sus costumbres.

José Juan: ¡Ah! pues, poraquí hay mucho de eso... por donde quiera que usted camine... se encuentra con corrios y con pasajes, nacidos de aquí mismo, en esta misma tierra. En el camino, en la laguna, en el caño, ónde quiera que usted arrime las huellas... ahí encuentra un peacito de eso, que como usted dice, es el alma de los que vivimos por acá.

La confrontación lexical se da entre los términos: folklore y pasaje. Esta disputa léxico-morfológica, nos muestra el rico patrimonio heterofónico que se maneja en esta leyenda. El forastero, de habla culta, representa el poderío lingüístico. Es un representante de la cultura hegemónica u oficial. Por ser un “agente” de lo hegemónico actúa básicamente para abolir o enterrar las

tradiciones y costumbres de los pueblos y así deformar o desnaturalizar las manifestaciones locales. Procede de alguna manera a resemantizar la realidad lingüística y cultural del Llano. La idea central de toda acción cultural hegemónica es dominar a las otras manifestaciones. Por eso el Visitante niega el término *pasaje* (*No, eso se llama folklore*). Pero José Juan, custodio de la cultura popular y de sus expresiones lingüístico-semánticas, mantiene su forma morfológica autóctona: ***pasaje***. En el Llano existe el *pasaje* como género poético-musical. Se caracteriza por su belleza y cadencia. Aunque se esté en el marco de la cultura llanera, esta expresión no se refiere al conocido ritmo musical con el mismo nombre, sino al relato, a una estampa narrativa, una historia, un fragmento, un detalle geoespacial de ese rico e infinito mapa cultural de la llanura fantástica venezolana. Los *pasajes* son cuentos o vivencias narrativas, se encuentran en la memoria oral de los pueblos. En la sentencia de José Juan, no hay negación de lo otro, por el contrario, reconoce que eso que el forastero identifica como *folklore*, en el Llano, hay en demasía. Su actitud se apoya en la memoria oral y en la semántica de la llanura. Por eso afirma: “*Pasaje*”, *lo llamamos por aquí*. Ese *por aquí*, lo contextualiza en el imaginario lingüístico (Wunenburger, 2008) de la llanura, lo deslinda de la discursividad hegemónica y lo reafirma como parte de la creencia e idiosincrasia llanera.

El Tercer criterio que notamos es el de la relación habla-escritura (C3). En las expresiones de la estructura formal podemos notarlo, también en el habla de los personajes. La fuerza de la expresión del habla oralizada está presente en varios momentos de la leyenda. En esa habla se identifica el lenguaje popular, coloquial del llanero. Expresión lingüística de ese Llano que se explana en la noche, que se hace presencia en cada patio, en cada velorio, en cada fiesta, en cada contienda de canto. El Silbón es un espejo idiomático donde la gente mira perpetuamente su esencialidad. En el lenguaje oral se expresa una concepción del mundo, un espíritu identitario y unas creencias que se defienden a ultranza.

El habla en El Silbón es expresión de la cultura popular. Representa una mediación discursiva que va de lo folklórico y espectral a lo popular y representativo cultural. Las leyendas permiten que los relatos y cantos se hagan escritura de lo popular. El pueblo hace oír su voz, por intermedio de las leyendas.

Y es doble el sentido, es una voz identitaria y lingüística al mismo tiempo. Es identidad porque el hombre venezolano se identifica con ellas y es discursiva porque las leyendas representan una muestra lexical, multiplicidad de voces, registros heterofónicos que muestran el valor del habla popular.

Cuadro 10: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: *La leyenda de El Silbón* de Dámaso Delgado. (1967). [LP, lado A, surco 1] Caracas: Velvet.

SECUENCIAS DIEGÉTICAS	CRITERIOS RELEVANTES DE LA TEXTUALIDAD EN LA HERMENÉUTICA DE RICOEUR.	REGISTRO ISOTÓPICO DE LO SINIESTRO
1.- Encuentro entre el Visitante incrédulo y el baquiano de la conversa y las tradiciones.	Encuentro de visiones de mundos: Ciudad-Campo.	El Silbón. Soledades. Noche oscura. Cruz.
2.- Llega la algarabía de la fiesta y el reto de los copleros.	Manifestaciones de tradiciones del Llano.	Muerte. Maldiciones.
3.- Diálogo entre las advertencias de José Juan y los desafíos de Juan Hilario, hombre de los mil caminos.	El mundo del Mal contra el Bien.	Supersticiones.
4.- Refriega entre Hilarión y <i>el Desanda</i> .		Espanto. Aparecidos. Gigante (canillú).
5.- Hilarión ve la sombra espantosa de El Silbón.		Miedo. Presagios. Silencio.
6.- La conversión del Visitante incrédulo y la defensa de la llaneridad	Proceso enantiodrómico	Silueta. Noche fea. Oscuridad.

		Silbido extraño y espeluznante. Misterio. Desandar. Espantosa sombra. Celaje.
--	--	--

Fuente: Autor, 2014

4.4.5.11.- LA HISTORIA DE LA SAYONA (Anexo 11)

Dentro de los relatos de espectralidad femenina de la narrativa fantástica venezolana destaca, sin duda, la Sayona. Espanto que persigue a los hombres parranderos y mujeriegos. Se dice que fue una mujer que les dio muerte a su hijo y a su propia madre. La mamá la maldijo y se convirtió en el azote más terrible de los hombres. Por cualquier parte de la geografía nacional se le puede encontrar su rastro. Unas veces en una encrucijada de caminos, otras, en la soledad tenebrosa de una callejuela pueblerina. Su ámbito mayor es la sabana, aunque a veces su imagen extraña, se deja ver en espacios urbanos. Mestas Pérez (1999), encuentra testimonios de barloventeños que indican que por esas tierras mirandinas, esta mujer de la oscuridad, andaba siempre encapuchada y con largos trapos negros. Diremos que el mundo proyectado en esta leyenda -la obra discursiva como *proyección* de un mundo (C4)-, según los criterios de Ricoeur, es el de un imaginario aleccionador. El hombre mujeriego puede ser castigado por lo demoníaco.

En la novela histórico-fantástica: *La Luna de Fausto* de Herrera Luque (1983), la Sayona se le aparece una noche a Felipe de Hutten, personaje principal. Pasa por unos matorrales luciendo un sayo blanco, símbolo de la muerte. No es una hembra real, sino un maligno espectro. Señala Márquez Rodríguez (1996, p.247) que este espanto, reconocido como “un extraño personaje de la mitología

venezolana, aunque de raíz hispana”, en esta obra ficcional se le vincula con el mito de El Dorado, ya que sus dientes son de oro. Es un presagio: esa riqueza que vinieron a buscar en estas tierras, ha de ser diabólica. Herrera Luque, en *La historia fabulada* (1986) la exhibe como un espanto rencoroso que se aparecía por los predios de la cárcel de La Rotunda en Caracas. La misma Sayona se califica como “vengadora de la mujer: la que castiga a los seductores de oficio” (1986, p.281). También presenta una semejanza con los míticos dragones, pues de su boca hermosa sale “una lengua de fuego” (ibídem). Su presencia diabólica es un acto de desagravio, pues busca recompensar las faltas y atropellos que en una relación amorosa extramarital causa el hombre a la mujer.

Esta noción profiláctica atribuida a la Sayona, en el aspecto social, ha sido una de las líneas de análisis de esta leyenda, sin embargo, hay otras vertientes críticas que son dignas de señalar, como la siniestra: *mujer transfigurada en monstruo*, que notamos en narraciones analizadas en nuestra investigación. Por ejemplo, Torrealba (1987) señala en su diario que en Apure la Sayona tiene a veces diversas formas, una de éstas es la de un perro con los ojos llameantes. En muchas ocasiones sólo quedaba esperar a que cantara el “*gallo de la pasión*” para estar libre de los peligros de este espanto.

Una de las características que destaca Montiel Acosta (1995) en la Sayona llanera, es la invisibilidad de su rostro. Al ocultar su rostro, como el Diablo de Arvelo Torrealba, la Sayona logra producir el asombro con la develación del semblante terrorífico que realmente tiene. Lo terrible (*tremendum*) se encuentra disimulado en su apariencia angelical. Es belleza demoníaca que seduce y quien sea presa de esta seducción estará perdido (*delirium*). Las formas demoníacas como la Sayona, según Castelli (2007, en 1952 se hizo la primera edición), atraen hacia lo *abismal*. El seducido caerá en el *delirium*, que es la directa “consecuencia de lo *tremendum*” (Castelli, 2007, p.87).

Robles de Mora (1996) nos entrega un texto, sobre este espanto, contextualizado en la llanura venezolana. Concretamente en Libertad de Barinas,

estado Barinas, se trata de: *Encuentro con la Sayona*. Un campesino (Pablo) sale a reunirse con su amante (María). Recorre un largo trayecto por la sabana. En los matorrales de un caño espera a su amor secreto. Entre la oscuridad de la noche cree ver a la mujer; pero cuando va acercándose, ésta se regresa misteriosamente. El hombre la persigue. Logra tenerla frente a frente. “Al mirarla se estremeció, estaba muy pálida..., no era María..., era otra mujer... Tenía su mismo cuerpo, pero otra cara, además poseía unos dientes largos y puntiagudos” (Robles de Mora, 1996, p.59).

El mujeriego logró escaparse de las garras de la Sayona, pero en su cuerpo quedaron marcados para siempre los arañazos que le produjo el espanto. En esta versión tiene el poder para asumir la apariencia de un ser humano reconocido en el lugar de su aparición. Aquí se posesiona del cuerpo de María y así logra engañar al amante. La primera aproximación a la imagen de la Sayona, la encuentra Strauss (2004, p.443) en la novela *Zárata* (1882) de Eduardo Blanco. Dice que esa “gigantesca mujer del manto negro espantajo” que según Eduardo Blanco frecuentaba lugares solitarios y se apoderaba de enamorados inoportunos, es una forma hermosa de nombrar a la Sayona.

En esta leyenda de Modalidad de textualización por hipotiposis, puntualizamos 8 secuencias diegéticas y se identificaron 19 registros isotópicos o atributos léxicos-sintácticos de la simbólica de lo siniestro (ver Cuadro 11). Uno de los caracteres teriomorfos del simbolismo animal es la mujer transformada en bestia insaciable. El animal (Durand, 2005, p.93) es lo que “huye y no se puede alcanzar, pero también lo que devora”. La Sayona como expresión de lo bestiaro toma al hombre incauto, enamorado, para hacerlo imagen desandante en el laberinto de sus fauces órficas. Se destaca también el gigantismo, la Sayona sobrepasa los árboles. Su tamaño aterriza y produce angustia. La elevación es signo de poder. Se agiganta para doblegar con su imagen hiperbólica al enemigo, al hombre. Igualmente en los ojos rojizos de esta forma monstruosa, no sólo se simboliza lo demoníaco, sino que allí está su rol de juez. Mira las injusticias que

sufre la mujer y castiga al hombre andariego y mujeriego con su aspecto cadavérico.

Cuadro 11: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: *La historia de la Sayona* de José Jiménez. Se toma la versión radiofónica transcrita en: Medina López, Moreno y Muñoz. (2008).

SECUENCIAS DIEGÉTICAS	CRITERIOS RELEVANTES DE LA TEXTUALIDAD EN LA HERMENÉUTICA DE RICOEUR.	REGISTRO ISOTÓPICO DE LO SINIESTRO
1.- Se anuncian los espantos temerarios de la llanura.	La Sayona les dio muerte a su hijo y a su propia madre, pero la madre, antes de morir, la maldijo convirtiéndola en espanto.	Espantos. Demonios. Sinfín. El silbón. Bola de Fuego. La Sayona. Maldiciones. Muerte. Oscuridad. Noche oscura. Diablos. Desandar. Errancia. Candela.
2.- El primer encuentro entre Severiano y Timotea y el compromiso de verse en una fiesta.		
3.- La confesión amorosa de Severiano y los celos iracundos de su mujer.		
4.- La presencia atemorizante de la intriga y la decisión fatal.		
5.- La disputa verso a verso por Timotea y la aparición de la trágica muerte.		
6.- El fuego abominable y errancia maldita por los mundos		
7.- Transformación terioantropomórfica (de mujer a figura teriofánica) de la Sayona.	Los ojos se le pusieron rojos que casi echaban candela, se desgarró la ropa y creció de tal forma que sobrepasó los árboles, los colmillos le crecieron tanto que parecía un león.	Macabra aparición. Mata Negra. Miedo. Esqueleto horrible. Invisibilidad del espanto.
8.- Desandar espectral de la Sayona.		

Fuente: Autor, 2014

4.4.5.12.- LA LEYENDA DE LA LLORONA (Anexo 12)

Leyenda de Modalidad de textualización narratorial. Se establecieron seis (6) secuencias diegéticas y 6 registros isotópicos de lo siniestro (ver Cuadro 12).

Considerando los criterios de Ricoeur, se analiza esta leyenda como discurso de mediación en la comprensión ontológica (C5). Si algún espectro llega a generar tristeza en el alma del llanero, por el origen de su desventura, no sería otro que la Llorona. Llorar eternamente a sus hijos es un castigo que tal vez merezca la conmiseración. Ahora, su infortunio no es menos cruel: dar muerte a sus hijos. La compasión viene por la eternidad de su llanto y porque su acto criminal se produce en un momento de locura. Su trashumancia triste en búsqueda de su hijo, su llanto infinito por ese dolor materno y sus apariciones fantasmales hacen que en el Llano se le tenga miedo, pero que no se le aborrezca, tal como se hace con el Diablo o la Sayona.

La llorona es la verdadera alma en pena o pérdida de los llanos venezolanos. Briceño Guerrero (1996, p.9) ve a la *Llorona* andando por el mundo corriendo y “llorando con su niño empalado, no se come a nadie pero asusta”. En *Diosas, musas y mujeres* de Acosta (1993b), se le emparenta con *Agave*, personaje de *Las Bacantes* de Eurípides. *Agave* da muerte a su hijo y esa desgracia la hace enloquecer. Rodríguez y Verduzco (2009) encuentran en la Llorona a cinco diosas de la mitología griega: Hécate, Mormo, Lamia, Empusa y Gelo. De Hécate tendría su condición infernal. Mormo le transfiere su aspecto fantasmal. La locura y errancia de este espanto se origina en la fatalidad de Lamia, quien al perder a su hijo se transforma en monstruo. Empusa le aporta la seducción y belleza infame. Y Gelo le da su juventud eterna. Por tal razón, exponen Rodríguez y Verduzco (2009, p.316) que la Llorona “es también un símbolo en sí mismo de lo desconocido y fantástico que encierran la vida y muerte”, una verdad de lo humano.

Montiel Acosta (1995) afirma que se está ante una aparición tenebrosa que puede concebirse como ánima femenina y como una divinidad sanguinaria. Por supuesto, en nuestra investigación, nos quedamos con la noción de ánima de este investigador. Para Strauss (2004) no hay en la cultura demoníaca venezolana, una madre más espectral y perversa (dicen que mezcla su sangre con la de sus hijos muertos) que la Llorona. Escribe Fernández (2010) que por Ciudad Bolívar, específicamente en el barrio El Temblador, hay una sugestiva y airosa *Llorona* que invita a su alcoba a todo el que la corteja. Cuando los amantes están a sus pies, se desmaterializa y larga un gemido agudo y penetrante. La gente de San Juan de Cayerúa, estado Falcón, conoce a la Llorona como *La Rastrera*, pues entre sus gritos de dolor se oye como si arrastra a su hijo por los polvorientos caminos (Salas Hernández de Arellano, 2012).

En la llanura venezolana tiene sus múltiples apariciones fatales. Franco (2001) indica que es una leyenda nacida en el período colonial. Cuenta que era una mujer española que tuvo relación sentimental con un indígena. Los hermanos para encubrir tal aberración mataron los hijos de la pareja. La “pobre mujer” enloqueció y comenzó a vagar y a llorar tristemente por los campos. Los pobladores tenían miedo cuando oían su llanto desgarrador, una vez muerta, la gente siguió escuchando sus lamentos de madre. Pérez Montero (2007, p.308) la describe como “una mujer blanca que se enamoró de un negro y al salir encinta, mató a hijo para no sufrir la deshonra de presentar ante la sociedad un hijo bastardo”. Notamos someramente dos importantes contrastes. En primer término, el linaje del amado: en una es *indígena* y en la otra *negro*. Aunque fuese diferente la condición del amante, su pecado está en el color de la piel y en la condición etnosocial. El otro cambio se encuentra en quien ejecuta la muerte del descendiente. En la descripción de Franco son los hermanos y en la de Pérez Montero, es la propia madre quien acaba con la vida del hijo.

En la cultura fantástica neoespartana también se cuenta la historia de una mujer española que se enamoró de un nativo y por vergüenza dio muerte a su

descendiente. Desde ese día la *Chinigüa*, ataviada de “collares y pulseras hechas de conchas y caracoles marinos” (Pérez Montero 2007, p. 298), se da a la tarea de vagar por playas, ríos y montañas de Margarita y de Venezuela toda. Por las tierras orientales de Venezuela aparece una mujer fea, larga y flaca que llaman la *Chigüira* (Strauss, 2004). También por Las Rositas, en Sanare, estado Lara, la tierra de José Humberto Castillo: El caimán de Sanare, se ve mucho a la Llorona, la Dientona y a una Mujer que camina sentada. La Llorona que anda por esos lares tiene una particularidad bien extraña: ella carga candela, “pero candela fría. Si se escucha cerca es porque está lejos y se escucha lejos es porque está cerca” (Agagliate; Escalona, J.J. y Escalona, J.R., 2008, p. 64). Se asimila a la Sayona por su condición de espanto errante y por su belleza fatal.

Cuadro 12: Resumen hermenéutico-diegético de las leyendas fantásticas: *La leyenda de la Llorona (compilación de Álvaro Parra Pinto, 2006)*

SECUENCIAS DIEGÉTICAS	CRITERIOS RELEVANTES DE LA TEXTUALIDAD EN LA HERMENÉUTICA DE RICOEUR.	REGISTRO ISOTÓPICO DE LO SINIESTRO
1.-Las aguas dejan oír un llanto fantasmal.	Las aguas como lugar siniestro. La Llorona uno de los espantos del agua del Llano.	Noche. Negro. Leyenda. Espíritu errante. Temible espectro. Llorona.
2.- La llegada de españoles marca la desgracia de la virgen indígena		
3.- Un niño termina de unir a los amantes (el invasor y la nativa).		
4.- La indígena enloquecida por celos, lanza a las furiosas aguas a su hijo recién nacido.		
5.- La mujer se quita la vida y el cielo la condena a vagar eternamente por los ríos, entre gemidos y llanto, buscando a su criatura		

	fantástico.	
6.- La gente evita encontrarse con ese espectro terrible: la Llorona.	Mundo humano y mundo siniestro.	

Fuente: Autor, 2014

CONCLUSIONES

EL IMAGINARIO INICIAL AMERICANO Y LO SINIESTRO EN LA NARRATIVA DE LA LEYENDA FANTÁSTICA

Las narrativas sobre lo siniestro, propias del imaginario fantástico de la cultura llanera, tienen una marcada presencia en el mapa identitario y literario del venezolano. De alguna manera la cotidianidad (lo real) del hombre de la llanura se va pareciendo al reto (simbólico) por la vida de Florentino con el Diablo (lo ficcional, lo imaginario). Las adversidades que surgen en su transitar, no son más que ardidés de alguna figura maléfica-espectral. Enfrentarse a lo demoníaco, ya sea en un contrapunteo o en otra circunstancia invencional y además salir airoso, representa uno de los desafíos más habituales en los confines misteriosos de lo ficcional de la llanura venezolana. Ante tal situación, siempre habrá la necesidad de invocar lo divino o recurrir a la imaginación para vencer.

De allí la discursividad literaria de los llaneros acerca de lo siniestro. La Leyenda, como modalidad narrativa del llanero, es quizás donde mejor se expresa esta fantástica de lo siniestro. Su heterogeneidad narrativa cofusiona rasgos de la realidad y episodios simbólico-fantásticos, donde cada uno de estos universos mantiene un grado de autonomía que permite identificarlos e interpretarlos, ya sea en su conjunto o separados. Una leyenda muestra un contexto real, enmarcado en un relato ficcional. Las leyendas fantásticas que se analizaron en esta

investigación, bajo una perspectiva hermenéutica, exhibieron diversas fuentes de origen. Una de éstas, lo representa el *imaginario inicial* desde 1492, reconfigurado por las crónicas y otros textos inaugurales del pensamiento hegemónico europeo de finales del siglo XV y comienzos del XVI.

El imaginario inicial americano, construido sobre la base de las crónicas y otros modelos discursivos del poderío español, básicamente, se fue erigiendo como espacio fantástico. El mundo real encontrado fue simbolizado o codificado ilusoriamente en relatos que eran más de una textura especular que producto de una descripción realista. Hubo un proceso de monstrificación que tenía un efecto colateral: estigmatizar al hombre americano física y culturalmente. Este mezquino esquema comparativo: aquí los buenos, los reales, los humanos y allá los crueles, los monstruosos y bestiales, ha sido uno de los episodios más sórdidos en la evolución social del hombre. Privó, sin duda alguna, el racismo, puesto que si no había igualdad de color y aspectos faciales, no tenían por qué ser humanos. En esas crónicas de los primeros europeos, se utilizaron símbolos demoníacos como diablos y engendros diversos para marginar y perturbar a los pueblos americanos nacientes. Esto nos demuestra que los espantos o figuras siniestras de la llaneridad fantástica venezolana tienen un punto rizomático comunicante, *continuum* simbólico, con el universo mítico medieval de los europeos que llegaron a América en el proceso de conquista y colonización.

Quedará para la historia venidera de la humanidad continuar estudiando y juzgando dignamente este tenebroso momento en el pensamiento del hombre. Seguramente en este análisis, comparaciones y evaluación de posturas, se tendrá que revisar los postulados sobre los derechos cívico-políticos y económico-culturales de las minorías que proclamó en sus escritos Fray Bartolomé de las Casas (Sevilla, 1484- Madrid, 1566). Su obra no sólo estuvo enmarcada en la defensa de los indígenas, sino en diferenciarse del discurso colonialista y opresor del momento. Este clérigo emprendió una indetenible defensa de la causa y derechos de los amerindios. En 1552 termina su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. En este texto se denuncian las múltiples

atrocidades hechas por los conquistadores en territorio americano. Planteaba que los españoles eran más bestiales, salvajes y demoníacos que los nativos.

Si a Fray se le debe una acérrima defensa por los derechos de la humanidad de los nativos americanos, también le debemos un relato fantasmal. El hecho se produce al describir que en la Isabela, primera edificación poblacional que se funda en América, 6 de enero de 1494; al pasar los años, quedaba de esta comarca, leyendas de espantos y terror, voces espectrales y aparecidos. Comenta que a veces uno o dos hombres, visiones humanas, andaban por los edificios devastados de *La Isabela* y respondían a las preguntas de la gente con un silencio escalofriante. Estas figuras echaban mano a sus sombreros para la reverencia de costumbre; pero cuando saludaban a los vecinos, se quitaban “juntamente con los sombreros las cabezas de sus cuerpos, quedando descabezados” (De las Casas, 1992, pp.87-88) y luego desaparecían, dejando turbación y asombro.

Imágenes similares las había presentado en el siglo VII, Isidoro de Sevilla en su obra *Etimologías*. Allí se encuentra que los *blemmyas*, eran seres aberrantes, pues presentaban *un tronco sin cabeza*. Eco en *Historia de la belleza* (2010, la primera edición es de 2004) comenta que en las crónicas de Nuremberg del siglo XV, se describen las figuras de unos seres llamados *blemmes*: no tenían cabeza y los ojos estaban incrustados en su pecho. Tal vez, suponemos ahora, que Bartolomé de Las Casas tomó notas de los episodios imaginarios y fantásticos reseñados en *El libro de las maravillas del mundo* de Sir John Mandeville, escrito por los años 1365 y 1371, donde daba cuenta de gentes de feísima y malvada naturaleza, ya que ni ellos ni ellas tenían cabeza, sino la cara en medio del pecho, con los ojos por los hombros y en medio de los pechos, la boca torcida como una herradura (Castro Hernández, 2013).

La alusión de estos seres desandando por *La Isabela* nos lleva, como referencia intertextual, a la leyenda de *El jinete sin cabeza* (Franco, 2001) que recorre las calles de San Carlos de Austria, capital del estado Cojedes y que se

pierde en el silencio de la llanura cojedeña. Robles de Mora (1995, p. 131) señala también una leyenda tachirensis de similar aspecto macabro. Se trata de *El Sacerdote sin cabeza*, quien con ornamentos de realizar misas, se le presenta repentinamente a la gente de esa región. En el libro: *Leyendas de los Altos de Sucre* de Francisco Rodríguez (2009, p.39) se reseña el relato: *El caballo sin cabeza*, espectro que “perseguía a los habitantes. La mayoría vivía atemorizada por la presencia de este animal”. Quizás América no ha dejado de ser una hermética ficcionalización, un discurso ilusorio con sus figuras misteriosas y paisajes alucinantes para el resto del mundo. Nos indica esto que lo espectral, lo siniestro han tenido una presencia permanente en la realidad discursiva de nuestra historia. La conclusión base en este aspecto es que en la narrativa de la leyenda fantástica de la llanura venezolana se puede identificar parte del imaginario y bestiario fantástico de la Europa medieval.

DIVERSIDAD SIMBÓLICA Y CULTURAL EN LA NARRATIVA FANTÁSTICA DEL LLANO

La historia registra que, desde el famoso *encuentro*, la evolución de cultura americana se hace con rasgos diversos. El hombre siempre ha formado parte de una red de valores culturales, donde lo simbólico configura su conciencia concreta en cuanto al mundo que comparte. La asimilación de esa noción histórica, pasa por comprender la “cultura”, en el marco de sus identidades múltiples, de sus creaciones simbólicas, en toda su diversidad, en su sincretismo, en el pluralismo, en la interculturalidad. Esta multiplicidad cultural se logra dar como creación estética y como lucha, como resistencia o como irreverencia contra los designios del pensamiento hegemónico. Las culturas no son homogéneas desde un punto de vista interno: cada una está constituida por diferentes segmentos y grupos sociales con identidades y características específicas, las cuales se articulan por medio de un proceso de lucha, violencia, forcejeo contra hegemónico, ajuste, adaptación y negociación. A esto se le llama diversidad intracultural. En segundo lugar, las culturas tienden a considerarse homogéneas y a difuminar toda la diversidad interior cuando se les compara o contrasta con otras diferentes, a esto se le denomina diversidad cultural. Lo

diverso de la cultura, está en su capacidad dialógica, en su derecho a existir y a ser ente generador de culturas. Al respecto, resultan convincentes las ideas de Munro (2005) y Bersat (2008). Munro, quien desde su perspectiva analítica del pensamiento francófono intelectual y artístico en el Caribe, basándose sobre todo en la obra de Glissant, concibe la diversidad cultural como un valor primario de la Relación. Diversidad que toma su fuerza de la relatividad de toda cultura, del contacto, la interdependencia e hibridez de lo diferente; no contempla un “centro, ni una periferia, solo un juego de diferencias imprecisas” (Glissant, 2005, p.182). No hay jerarquías, principios hegemónicos, ni ideas generalizantes, sino un proceso que se desarrolla de forma continua con los valores de cada configuración cultural, sin que haya la vocación preeminente de ninguna. Mientras que la diversidad cultural en Bersat (2008) comprende una forma para desarrollarse e integrarse como pueblos caribeños y latinoamericanos.

La diversidad está en el ser colectivo, grupos humanos reducidos que viven en un tiempo y ocupan un espacio, pero la “sociedad en su conjunto debe ir en una misma dirección” (2005, p.74), donde se integre la diversidad o multiplicidad cultural. Por esta razón, la cultura americana, y la venezolana obviamente, se ha constituido con la diversidad de pensamiento y aportes de diferentes naciones y continentes. Este proceso no ha sido fácil porque siempre hay una cultura que es sometida y otra que se impone.

La relevancia del Llano en la cultura venezolana, como parte destacada de ese todo de la cultura nacional, se refleja en sus expresiones narrativas. En sus leyendas fantásticas destaca una dialógica de aportes prehispánicos y de la africanidad. En Florentino y el Diablo, así como en *Federico y Mandinga*, el demonio es indio de grave postura o coplero guahíbo espectral. En Juan Machete, los indios describen y conocen los pactos con Satanás por intermedio de *El Familiar*. La Llorona es una hermosa indígena. Además se le asocia con Coatlicue, divinidad azteca de belleza trágica. Pedro Lozano (*Descripción corográfica del gran Chaco Gualamba*, 1733) detalla a los indios *cullujes*, cuya rareza macabra era que tenían cabeza de diablo. Esa idea de que los indios tenían

pactos con el demonio ha trascendido la memoria temporal, social y literaria de nuestro país.

El aporte africano ha sido desestimado siempre. Se ha visto como lo otro, como la oscuridad, como un símbolo de la sombra (Fernández Merino, 1999). Maurice Belrose (1999) sostiene que el *negro* fue una invención del conquistador europeo para mantener su hegemonía. Sin embargo, es imposible concebir la totalidad de nuestra realidad cultural e imaginaria sin el peso de la negritud en la conformación de una identidad propia. Como un eco de esa idea que manejan algunos historiadores (ver a Ramos Guédez, 2008) sobre la existencia de una *América negra*, encontramos que Mosonyi (2012) esboza la presencia, en grandes zonas en nuestro continente de una cultura *afroamericana*. Al revisar la realidad venezolana, se considera que en algunas regiones del país (Barlovento), hay el predominio de ciertos caracteres socioculturales de una afroamericanidad incuestionable.

Lo africano ha “contribuido a matizar y reforzar las características residuales no europeas de los indígenas sujetos al proceso de deculturación colonial” (Mosonyi, 2012, p.233). En nuestro país se puede hablar de una *cultura afrovenezolana*. Por su parte García (2007) señala la presencia de una fuerza afroespiritual que ha logrado la conservación de expresiones de origen africano. La cultura nacional venezolana tiene en su acervo una contribución significativa del imaginario simbólico de la africanidad, lo amerindio y lo europeo.

LO DIALÓGICO: PRINCIPIO DE COIMPLICIDAD EPISTÉMICA

El mundo globalizado de hoy, al menos ese es el criterio de muchos críticos de esta temática, tiene en lo cultural un alto valor, que para ciertos estudiosos de la cultura latinoamericana, se superpone a lo político y a lo económico. Los hechos

culturales pasan de la cotidianidad del hombre a los espacios que la sociedad ha creado para el análisis y la representatividad de la cultura humana: el imaginario. Un hecho cultural, en su primer momento, es local; pero su dimensionalidad, su valor simbólico, puede que trascienda lo inmediato para hacerse imagen real de significación en otros territorios. Algunos vitrales para ver y analizar el quehacer cultural, pasan por un trasluz particular, regional, nacional, mundial, universal y hasta global. El prisma local es lo cotidiano. Lo regional supone una panorámica relevante dentro de la abigarrada esfera nacional. En cuanto a la mundialización debe asumirse como proceso y totalidad. Es proceso, dado que su esencia se reproduce y se deshace incesantemente, y en cuanto a la totalidad, la mundialización pretende ser abarcadora y englobante de otras formas de organización social, tales como comunidades, etnias o naciones. Hay una cultura globalizada o globalizándose que apunta hacia lo dialógico y relacional y se corresponde con un proceso real, transformador del sentido de las sociedades contemporáneas y de sus configuraciones culturales.

Toda cultura tiene una simbología relacional, estar consciente de esta circunstancia, representa un buen síntoma para profundizar en su universo simbólico o mundo imaginario. El símbolo, como unidad comunicable y significacional es lo que media entre el hombre y su universo imaginario. Estas formas simbólicas están presentes al momento de los procesos creativos e imaginativos del hombre. Uno de esos campos de creatividad arquetipal, lo representa la literatura. Ya sea en cualquier modalidad de narración: mito, cuento, leyendas En cualquier circunstancia de la actividad creadora, los símbolos permiten codificar y decodificar el inconsciente colectivo. Tienen un carácter dialógico. Ese perfil relacionante del símbolo es una particularidad de toda configuración cultural. En las configuraciones culturales todo es preponderantemente simbólico y relacionante. Por muy fragmentado o aislado que parezca uno de los puntos de ese universo, tienen su realidad temporal, su sentido simbólico, su espacio transfronterizo y gozan de valores epistémicamente compatibles. La unidad se correlaciona en un todo diverso y global. Una cultura globalizada no implica la aniquilación de otras, sino la cohabitación de diferentes

universos culturales, es decir, una coimplicación de sus hechos y principios culturales, donde lo diverso se relaciona y sincroniza simbólicamente con un todo. Si cualquier configuración cultural pretende basar su “esencialidad” en absolutos, en valores superiores a las otras, como la europea a principios del siglo XV, se aislará, ya que su pretendida realidad hegemónica no le permitirá interrelacionarse. El hombre vive entre configuraciones culturales y no en una cultura. De tal modo que las diversas culturas adquieren su dimensión y comprensión cuando forman parte de un universo específico de sentido intercultural. En la actualidad, no hay espacio –como lo hubo en la Modernidad colonial e imperial, para supremacías u homogeneidades culturales.

La comprensión y generación del hecho cultural pasa por la necesidad de encontrar semejanzas en los dispositivos culturales sobre la base de lo dialógico y sobre la noción de lo epistémico, la diversidad cultural y de los saberes humanos que interactúan. Es un hecho que el crecimiento cultural de las sociedades se encuentra basado en el principio dialógico de las mismas. Todo sistema cultural que pretenda subsistir, debe dejar a un lado sus territorios demarcativos. Pudiésemos conjeturar que no existen fronteras para el pensamiento dialógico y relacional de esta época. Así un texto literario manifiesta su totalidad enunciativa en los patrones culturales de su época de creación; pero se conecta con su tradición. Se debe señalar que los enunciados discursivos propios de cada texto no quedan confinados al momento histórico de la creación, ya que su *plenitud* corresponde a una unidad temporal mayor. En esta temporalidad superior, la palabra, el hombre y la historia se reencuentran permanentemente en un diálogo infinito.

Lo dialógico lo sustentamos aquí con los postulados de Bajtin, quien asume la palabra literaria como una superficie textual que se configura con el diálogo de varias escrituras. Cada elemento del texto narrativo tiene una valoración social y estos componentes, en el marco de una estructura cotextual heterogénea, se integran en una concordancia dialógica. Se asume que el texto, como unidad individual, única e irrepetible y como enunciado escrito u oral con un sentido

específico, mantiene una relación dialógica interna y a su vez con otros discursos similares y hasta dispares. Esa coligación de los textos, básicamente literarios, se produce en lo que se podría denominar la frontera coligante de las narrativas intertextuales. Un cuento toma elementos de narraciones míticas y las leyendas se apoyan en expresiones de la poesía y de la dramaturgia. Las vivencias internas del texto desbordan la cerrazón impuesta por las tendencias unitarias. Las leyendas de este corpus presentan una estructura dialógica, sustentada en la temática de sus relatos y en la analogía de las imágenes siniestras que forman parte de su narración. El encuentro y reto del Diablo con Florentino, lo presenciamos en Santos Vega en Argentina y con Francisco El Hombre en Colombia. Igualmente la cultura americana está llena de lloronas que asombran a los hombres por las noches. La figura siniestra de la Llorona, con su eterno llanto de dolor por su hijo muerto, la asociamos en esta investigación con Brimo, divinidad de origen feraino que da muerte a su hijo y se venga asombrando a los hombres enamorados.

Como enunciados conclusivos podemos señalar que la literatura y la cultura del hombre constituyen expresiones cuyo funcionamiento supremo se sustenta en la dialogicidad. Los fenómenos literarios se han de entender siempre en la unidad diversa de la cultura. A pesar de sus discursos heterogéneos y de sus fines específicos, lo literario y lo cultural tienen un pasado y un devenir que los armoniza. Lo dialógico es una constante en ambos universos del pensamiento humano. En el universo literario, todo es potencialmente idéntico. Las configuraciones simbólicas, con sus fuerzas estéticas y creadoras, solo hacen que la vida y el mundo sean habitables, no en términos de estar físicamente en un espacio, sino en la posibilidad de buscar la comprensión de la *realidad simbólica* que somos y de los diversos sentidos culturales que construimos. Toda creación simbólica es parte de un acervo simbólico común al hombre. Definitivamente lo simbólico coimplica todo en el pensamiento del hombre. La configuración simbólica del llanero tiene su base de conectividad en lo siniestro y como discurso de expresión a la leyenda fantástica, sin que esto vaya en detrimento del cuento, la novela o de otras modalidades de ficción.

EL IMAGINARIO SIMBÓLICO DE LA LLANERIDAD

El hombre ha tratado siempre de buscar explicaciones a la realidad de su entorno. Muchas de sus respuestas se originan en su racionalidad básica, otras vienen de sus esfuerzos intelectuales, de sus métodos científicos, pero algunas explicaciones tienen como génesis la imaginación. Tal vez no sea la imaginación la fuente idónea de las soluciones, pero es innegable su aporte en la mediación de la sociedad y sus grandes misterios. Las imágenes han sido desvalorizadas y la función imaginativa vista como el origen de muchas falsedades. Lo fundamental sería entender que la imaginación es una dimensión constitutiva del *Ser* y que nos sirve para penetrar en el sentido inescrutable del hombre. La imaginación deriva y retorna a los dominios de un lenguaje configurado plenamente en representaciones simbólicas; en tal sentido, el imaginario es creación inherente al ser y a su sentido profundo de la realidad social. El verdadero significado de la imaginación radica en que es poder creador de lo humano. Se le concibe como creatividad humana, pero a su vez, acción creadora de sentidos en el devenir del hombre. Crea lo simbólico y recrea lo fantástico. Diremos igualmente, que en el discurso literario, la *imaginación* alcanza un grado supremo. Esta condición fantástica de la psique es la que le permite al hombre accionar la función imaginativa en un contexto social dado. La función fantástica, no sólo representa un quehacer que se sobrepone a la tesis clásica de lo imaginario opuesto a lo real, sino que modula todo lo referente a la estética y a lo social del poder figurativo de los seres humanos.

Necesario se hace para el individuo conocer, interpretar y comprender profundamente los imaginarios sociales, simbólicos y culturales, pues esto les permitirá afianzar su cultura y fortalecer su identidad. El orden imaginario se demarca por la mirada del hombre que construye y observa imágenes. Lo imaginario en la cultura es realidad simbólica, pues articula sentidos propios y figurados de un individuo o comunidad. Apunta a revalorizar los saberes sociales de la simbología imaginaria y se reproduce constantemente en la representación

evocada por el símbolo. Lo imaginario en la leyenda fantástica de la llanura venezolana se respalda, entre otras modalidades de textualización, en el principio retórico de la hipotiposis, pues hace que los hechos contados por remotos y siniestros que parezcan, resultan ser muy cercanos al llanero. El discurso de la leyenda toma de la hipotiposis la capacidad para trasponer escenarios irreales y hechos fantásticos y tratar de asimilarlos a la realidad. Si no llegan a las instancias de lo real, al menos sirve para fundar una narrativa con apariencia real. Cohabitar con la imaginación ha de ser una acción consciente en el hombre. El llanero sobrelleva su realidad y sus creaciones fantásticas vienen a darle sentido a su mundo de vida.

Convergen entonces: llanero y espacio de vivencias, en un escenario dual que es apariencia y realidad al mismo tiempo. Así los espectros, las sombras, los rostros maléficos, las figuras hierofánicas, las presencias teriomorfas y nictomorfas se manifiestan en la cotidianidad del hombre, mostrando lo siniestro. Durand ha señalado que el sentido imaginario de la existencia humana se fundamenta en una *fantástica trascendental*. No es un juego de palabras, es una filosofía de lo imaginario, es decir, una propuesta que busca probar que “hay una realidad idéntica y universal del imaginario” (2005, p.386). Toda creación e invención está gobernada por la función fantástica. Esta función se revela como *marca* originaria en el hombre. En lo invencional de lo fantástico, expresado en modalidades narrativas como la leyenda, encontramos las manifestaciones de lo siniestro. La escritura de la leyenda fantástica, como reflejo de la llaneridad, expresa un esfuerzo permanente de dialogicidad entre los creadores y la idea de contraponer lo severo de la realidad en la llanura a lo extraordinario de la ficcionalidad de la cultura llanera.

LITERATURA ORAL Y SU CONDICIÓN DE FUENTE DEL TEXTO ESCRITO

Suscribimos la tesis de que lo literario se puede textualizar por una vía escrita y también bajo los códigos de la oralidad. Entre literatura oral y la escrita, subsisten, considerables diferencias; pero esto no impide que

interactúen. La oralidad se mantiene en la memoria. La escritura, por el contrario, se hace con marcas visibles que guarda analogía con la cosa que referencian. Sin embargo, la literatura oral es fuente lejana de la escrita. Las doce leyendas analizadas en esta investigación representan una muestra de ello. La diégesis de cada una de las leyendas del corpus, anduvo macerándose primeramente en los cauces de la memoria oral. La simbólica de lo siniestro genera, en los relatos o corpus de esta investigación, una imaginación fantástica que viene a ser una de las características fundamentales de la oralidad y del imaginario de la llaneridad venezolana. Aunque la literatura oral constituye una modalidad ficcional diferente a la escrita, entre ambas existe un marco relacional que permite verlas como un *continuum* narrativo. Una de las principales funciones de la oralidad radica en la construcción de valores culturales e identidades simbólicas en el universo narrativo de las configuraciones culturales de los pueblos. En esta investigación consideramos que en la literatura, como una totalidad discursiva, destacan las *narrativas orales* concebidas como ficcionalizaciones de la oralidad simbólica de una cultura. Si algo debe quedar claro es que lo oral es parte del complejo mundo de la ficcionalidad en la historia del hombre. Las creaciones orales reflejan un *corpus* donde se evidencia la construcción de universos estéticos, bajo la primacía de un discurso eminentemente literario, entrecruzados por parámetros socioculturales y matizados por expresiones del habla cotidiana. Las leyendas fantásticas de nuestro corpus tienen un origen eminentemente oral. Se han llevado a lo escrito o se han colocado en el formato radiofónico, dos tecnologías de la palabra, pero ese rasgo memorial y semántico-fonético de la oralidad de los hablantes del Llano, está vigente en la textualización escrita o radiofónica.

LA IDENTIDAD SIMBÓLICA DE LA LLANURA

La llanura venezolana es tierra abierta, agreste, en esencia una inmensidad natural y simbólica. Ilimitado espacio del asombro. Su existencia supone infinitos senderos, atajos y momentos donde lo espectral es signo, pasaje revelador de una realidad que ha marcado el devenir del llanero. Destaca porque

sus senderos geográficos se entrecruzan infinitamente en un movimiento indetenible hacia un todo donde se cofusionan libremente con las realidades simbólicas del hombre. Esta tierra de confines siniestros constituye parte de la identidad del llanero. Lo que implica que sus habitantes mantienen una relación antrópica de dependencia con su espacio de vivencialidades.

Somos signatarios de una dialogía simbólica, es decir, de una correlación de universos simbólicos distintos, pero coligados por el sentido de la coimplicación permanente en los actos del hombre. El hacer humano se cristaliza en su intensa creación imaginaria, de allí su permanente relación con el imaginario simbólico que caracteriza su mundo. Entre los símbolos destaca un sentido de continuidad. Ese sentido dialógico disipa cualquier obstáculo limital. Sin duda, estamos yendo más allá de la noción del hombre como *homo faber*, *homo sapiens*, *homo parlante*; la referencia, de alguna manera, es hacia el *homo symbolicus*, quien proyecta, bajo esta caracterización, sus esquemas religiosos, sus narrativas literarias y su pensamiento mítico. La articulación entre lenguaje, discurso y símbolos, le ha conferido a la existencia humana un sentido, una forma de comprenderse como dialogicidad simbólica.

La cultura en su afán de consolidarse y ser un componente de valor fundamental en la sociedad, considera lo tradicional como fuente de materiales simbólicos para la formación de la identidad tanto en el nivel individual como en el colectivo. La forma de construcción de identidades tiende a ser dialéctica, es decir, se da dentro de un proceso de contradicciones y síntesis de conflictos en inagotable devenir. Cada uno de sus componentes se encuentra interrelacionados en un proceso de elaboración y reelaboración de marcadores identitarios. Para que esa concepción de lo imaginario como creador de identidades tenga un escenario que facilite su impulso y afianzamiento se necesita entender la identidad como un sistema simbólico y omnipresente, soportado sobre un discurso representacional que los hombres construyen e interpretan para la comprensión de la sociedad y de sus estructuras identitarias. El hombre debe comprender su singularidad en el ámbito de la identidad nacional y ésta a su vez saber que es un estadio de la

identidad colectiva. Conocer los imaginarios culturales, le permite afianzarse en la cultura y fortalecer su identidad. Hoy, los pueblos, las diferentes culturas viven un acentuado ímpetu en cuanto a la búsqueda de lo identitario. Esa necesidad de encontrarse como sociedad es una constante en la evolución del pensamiento de los pueblos, de las naciones. No es un problema definitivamente solucionado o concluido, sino que su resolución categórica no se vislumbra en lo inmediato. La leyenda fantástica, como *narrativa de identidad simbólica*, es expresión de la búsqueda identitaria individual y colectiva de la cultura llanera.

UNA SIMBÓLICA DE LO SINIESTRO EN LA LEYENDA FANTÁSTICA

Cuando se piensa el símbolo, en términos de cuestionamiento, se abandona la significación trascendente de su contexto simbolizado. Así el símbolo no es objetividad plena, pues las creencias, inciden en él y no es sólo valor subjetivo, ya que nadie puede disponer arbitrariamente de éste y ningún individuo es propietario de lo simbólico. La evanescencia es una de las características del símbolo, ésta no permite delimitarlo en una apreciación definitiva. Todo en el símbolo es parcial, ninguna aproximación es definitiva. Por medio de ellos erigimos y damos continuidad a lo que nos identifica como sociedad, como pueblo, como seres humanos.

La revisión de algunas teorías simbólicas nos permitió en esta investigación confirmar que el simbolismo establece conexiones (correspondencias) en vez de distinciones (separaciones). El simbolismo tiene un sentido medial y coimplicativo. Posee como función principal aprehender lo real o rehacerlo. Esa aprehensión no sólo es un signo de uniformidad cultural de carácter local, sino que es guía para dinamizar toda dialogía sintetizada entre diferentes configuraciones culturales. No se niegan otras formas de pensamiento de la humanidad, así como la ciencia, pero son los símbolos los que le dan sistematicidad a las creencias y acciones de las sociedades. El significado del símbolo es completamente infinito. Por esa condición insta un sentido,

constituye la revelación de una entidad transfigurada y profundamente enigmática. El símbolo es un médium que busca unir el misterio del mundo y la realidad imaginaria del hombre.

En esta investigación encontramos que las primeras ideas que subyacen en el término *continuum* son las de desplazamiento, transgresión, coexistencia multisistémica y dialogicidad. Se puede indicar que hay en su realidad una movilidad constante. Ese transitar o fluir infinito lleva a la ocupación de espacios sociales, culturales, literarios y simbólicos. En las sociedades diversos sistemas culturales se interceptan y hacen que sus heterogeneidades coexistan y fortalezcan los procesos identitarios. Participan de un proceso de encuentro y de intercambio intercultural permanente. La cultura, bajo esa modalidad, es un *continuum* que sobrepasa los estancos y limitaciones de todo tipo. *Continuum* de significados y de formas significativas interactivas.

Si vamos a buscar algún tipo de relación de lo siniestro con situaciones humanas, no dudaríamos en señalar que su inhospitalidad se corresponde con lo extraño, con lo fantasmal, con las cosas demoníacas que parecen acontecer en la familiaridad de la gente, produciendo terror. Lo siniestro se revela cuando un hecho de naturaleza fantástica se produce en lo real. Cuando aflora asombrosamente lo espectral. Lo fantástico deviene de la transgresión del límite de la realidad. Esa intromisión representa la manifestación de *terrores imaginarios* en la ficcionalidad. Aquí la realidad constituye un marco-espejo, donde enfrentamos otros universos visibles y misteriosos ante la comprensión del hombre. La narrativa fantástica va tejiendo una simbólica de lo siniestro como una manera de representarse la otredad, lo misterioso. Lo temible deviene de un accionar, de un espectro; es una señal que se acerca inexorablemente y aunque el espectro tenga un referente abstracto, constituye semióticamente, una unidad cultural del imaginario fantástico. Lo amenazante, lo terrorífico en la cercanía, lo acechante -confirma Heidegger- “irrumpe de súbito en el ser en el mundo” y entonces “se convierte el temor en *espanto* (1990, p.159). La única amenaza que puede ser “temible”, la que se descubre en el temor, proviene siempre de seres

siniestros. Lo temible se hace inhóspito y genera un estado de angustia en el hombre. De hecho, la angustia es lo único que hace posible el temor. Lo inhóspito es una amenaza para el *ser ahí*, para el estar del hombre. La aparición de una imagen siniestra o de figuras aterradoras, se suman a la palabra en la configuración de lo fantástico. En los andares de la espectralidad, se enrosca lo siniestro (Conde, 2006) como perfil terrible en la levedad del lenguaje. En la palabra, por vía de la hipotiposis, se forja igualmente el universo de lo siniestro. De aquí se parte para la concepción teórica de la simbólica de lo siniestro.

Una simbólica, evidentemente, se hace con símbolos construidos en el lenguaje y en el imaginario social. El hecho de que haya un número considerable de símbolos, no es síntoma para que anticipadamente sostengamos que estamos ante la presencia de una simbólica. La cantidad no es la variable imprescindible en su construcción o identificación, sino el nivel relacional, coimplicante y significativo del corpus de símbolos en el imaginario y en el lenguaje que la sustentan. En ese discurso simbólico, el lenguaje es manifestación de lo especular (recordemos a Gadamer), de tal modo que allí en la expresión verbal se va constituyendo también en una representación creativa del hombre. En consecuencia, el lenguaje se hace realidad interpretable y así el *ser* y su fantástica trascendental (Durand, 2005) acontece en el lenguaje. El hombre se dice y se hace palabra simbolizada, se ve reflejado en la simbólica como máxima expresión de todo proceso creativo y creador. La leyenda fantástica de la llanura venezolana la define una simbólica que se apoya en figuras de lo siniestro como el Diablo, imágenes teriomorfas, lloronas, sayonas y ciertos lugares fantásticos como la montaña de San Camilo y Las Galeras del Pao. Durand (2005) menciona que en el espacio, forma a priori de lo fantástico, se configuran representaciones simbólicas diversas. Diremos que esas tipologías fantásticas son verdaderas *geografías infernales*, donde se manifiesta lo siniestro.

Lo siniestro no solamente se refleja en la imaginación simbólica de las leyendas, sino en una serie de registros isotópicos o lexías denotativas de lo espectral. Se exponen seguidamente algunos registros léxicos que sustentan la

simbólica de lo siniestro: Abismo. Aguas malélicas. Alma perdida. Alma. Almas en pena. Andar penando. Ánimas. Anima Sola. Aparecidos. Aparición. Arena. Asombro. Azufre. Bestia. Bicho. Bola de Fuego. Bongo enlutado. Brasas. Bulto (sombra). Caballo encendido en llamas. *Caballo negro*. Cachos blancos. Cajón de Arauca. Caipe (río). Camino errante. Candela. Canoero misterioso. Cantador solitario. Cantíos del gallo. Caño de las Ánimas. Cascabel. Celaje. Cementerio. Ceniza. Condena. Conjuero. Contrás. Contratos infernales. Coplero solitario. Cruz. Cuerno. Cuernos corcovados. Demonios. Desandar. Diablo. Dientes cruzados. Dragón. El Silbón. Errancia. Espantos. Espantosa sombra. Espejismos. Espíritu errante. Espíritu malo. Esqueleto horrible. Invisibilidad del espanto. Eternidad. Faculto (brujo). Fantasmas. Funesto. Galeras del Pao. Gato negro. Gigante (canillú). Gruta. Hachador perdido. Hombre sin cabeza. Jinete sin cabeza. Horror. Infierno. Inmensidad. Invisible. La Chipola: *compás musical malélico*. La Llorona. La Sayona. Lamentos horribles. Leyenda. Lucifer. Macabra aparición. Maldiciones. Maleficio. Mandinga. Manto de luto. Más allá. Mata del Muerto. Mata Negra. Medianoche. Miedo. Mirada diabólica. Misterio. Monstruo. Montaña de San Camilo. Monte oscuro. Muerte. Muerta. Muerto. Mujer desierta. Mula blanca. Mula maniá. Murciélagos. Mutación. Negro. Negro bongo. Noche. Noche cerrada. Noche fea. Noche oscura. Noche tenebrosa. Ojo de agua turbio. Ojos como tizón. Oscuridad. Pactos con el Diablo. Paraje solitario. Pata negra. Perderse para siempre. Presagios. Puñal: *Símbolo ascensional*. Quemadal. Resucitar. Retorno. Sabana de soledades. Sangre Negra. Satanás. Sepultura. Sepulturero. Seres endemoniados. Serpiente. Silbido extraño y espeluznante. Silbo triste. Silencio. Silueta. Sinfín. Soledad. Sombra. Sombra errante. Supersticiones. Temeridad. Temible espectro. Tenebroso desande. Terrible. Terror. Tinieblas. Toro negro. Turbidez del agua. Vagar. Velas encendidas.

EL HABLA DEL LLANERO EN LA LEYENDA ESCRITA Y RADIOFÓNICA

El corpus de leyendas de esta investigación es una representación de la literatura fantástica de la llaneridad venezolana. Reflejan sus escenarios geográficos, sus costumbres y tradiciones, forjan en su narrativa un universo

imaginario de lo siniestro, pero también muestran la expresión lingüística del habla del llanero. Siempre las realidades del hombre o sus mecanismos de su edificación pasan por el tamiz de la palabra. Es con el lenguaje que se construye y descifra el entramado y complejo mundo de la existencia humana; interpretando esos espejismos interpuestos en el horizonte inmediato de cada individuo o escarpados en las verdades aparentes de la historia pasada. El lenguaje como realización, destino y mediación de la hermenéutica, constituye la estructura donde se circunscriben los sentidos de la escritura.

Algunos estudiosos del español venezolano consideran que la región de los llanos es una zona dialectal definida por rasgos entonativos, morfológicos y lexicales. En estas leyendas fantásticas encontramos una relación entre habla y ficción. Los llaneros pertenecen a una comunidad de hablantes, cuyos rasgos diatópicos y diastráticos los distinguen del resto del español hablado en Venezuela. El llanero, como integrante de una comunidad de hablantes, convive en una cultura con atributos determinados por su imaginario fantástico y que además comparte con sus miembros una concepción del mundo. En ese contexto comunitario reafirma un modo de hablar que le confiere un sentido de pertenencia a un grupo social común y a un espacio territorial: el Llano. De tal manera que actúa en una zona geolectal (rasgo diatópico) y en una discursiva sociolectal (variación diastrática) que los unifica. En esta comunidad de hablantes hay giros idiomáticos, registros lexicales, conformación sintáctica, particularidad prosódica, perfil morfológico y recursos expresivos metaplásmicos que los diferencian de otras. En el corpus se encontraron fenómenos como: epéntesis, metátesis, prótesis, aféresis, síncope, apócope, arcaísmos y palabras o frases de la pragmática conversacional del llanero.

LA LEYENDA FANTÁSTICA Y SUS MODALIDADES DE TEXTUALIZACIÓN

Toda sociedad tiene en la literatura una forma de creación, proyección, conservación de su realidad y de sus figuras imaginarias. La fundamentación estética y la difusión de hechos literarios, es una fuente de incuestionable del

proceso de formación y consolidación de la identidad de una nación. El discurso literario unifica el sistema simbólico e imaginario de los miembros de cualquier comunidad o país. El texto narrativo es una composición de valor estético y de expresividad simbólica. Esta aproximación teórica sobre la literatura permite ver la relevancia que la estética, el acto de creación, la semanticidad (en los planos sintáctico y pragmático) y lo sintagmático (paradigmático) tienen en la conformación de la ficcionalidad del texto literario. El carácter de ficcional no es suficiente para tener a un texto como propio de la literatura. Son varias las condicionantes. La primera es la categoría *estética*. También es relevante la forma en que la gente *se relaciona* con un texto literario. Esa relación lector-texto literario es fundamental, ya que mide el grado de aceptación que una obra alcanza en la sociedad. Un tercer aspecto tiene que ver con lo intertextual o copresencia textual. Se refiere a la correlación temática, discursiva, intratextual entre las obras literarias. Bajo la intertextualidad ninguna producción ficcional está exenta de los signos de la herencia literaria. Copresencialidad o ludismo textual al que el lector debe integrarse, pues si no es capaz de participar en él, su competencia lectora le dejará al margen de uno de los recursos estilísticos más sobresalientes de la literatura. La leyenda fantástica de la llaneridad venezolana participa de este principio de intertextualidad, de tal manera que sus relatos son copartícipes del carácter dialógico del discurso literario venezolano y americano.

La mujer como signo espectral de belleza terrible representa una temática de la narrativa fantástica venezolana. Se cuenta que el *Ánima Sola*, representa a una mujer que le negó el agua a Jesucristo cuando éste iba camino al Calvario. Simboliza a una entidad que representa a todas las ánimas del purgatorio. El *Ánima Sola*, fantasma de la llanura, que se aposenta en las matas de la sabana y desde allí asombra al viajero. Mencionamos también a María, personaje de *Noche de Máscara* (se publica en 1840) de Ros de Olano. Fémica demoníaca que inicia la presencia de la mujer en la literatura fantástica del país. En *ese cuento* observamos un cuadro isotópico de lo siniestro representado por máscaras, caretas, carnaval, espejos, daguerrotipo, falsetes, anfibología, reflejos, Diablo, Luzbel, Satanás, monstruo, ángel caído y difunto. La literatura venezolana tiene en la *mujer terrible* el arquetipo literario de lo espectral. Esa imagen de una mujer

que aterra, que impone su ley con la ayuda de lo maligno forma parte del imaginario de la llaneridad cultural venezolana. En el corpus destaca Casilda, enunciativa-enunciataria del macabro destino, se transfigura en La Sayona. Es una mujer humilde que luego de prender candela a su hijo y al matar a su madre, torna en espectro errante. Los *ojos se le pusieron rojos que casi echaban candela*, se desgarró la ropa y creció tanto que sobrepasó los árboles. Los colmillos le crecieron descomunadamente que parecía un león y cuando unos humildes ancianos, empezaron a rezarle para ver si la salvaban, salió a la carretera y sólo se oía un grito desolador que estremeció la sabana para siempre. A partir de este momento, comienza la *macabra aparición* de una mujer que ataca a los hombres que andan por travesías en las noches oscuras. La Llorona y la Sayona están en la narrativa fantástica venezolana como dos damas espectrales y errantes que se aparecen en las noches a los hombres para vengar su desgracia.

Otro de los temas que transversaliza la literatura fantástica venezolana y americana se encuentra en el *pacto demoníaco*. Los contratos demoniales parten de un sentido de pérdida (el alma, la vida) y terminan concediendo poderes (vida eterna, dinero, amores, poder, sabiduría); pero casi siempre con un saldo fatal. En las leyendas de la cultura venezolana son frecuentes estos compromisos terroríficos. Sus elementos de cohesión temática son diversos. Siempre existe, al menos, un pactario y el Mal se encarna en un demonio. El Mal, en diferentes configuraciones culturales y en sus expresiones literarias, no deja de ser una representación de lo infernal. El demonio podríamos concebirlo como una alteridad simbólica irreductible. Como sombra perturbadora, muerte, bestia, como forma tenebrosa que parte del Diablo y que es fundante de lo siniestro. Una posible explicación al misterio de los poderes del Diablo en la tierra, viene de las formas seductoras y palpables de sus encantos, entre sus recursos está el sello de “un pacto” con el Maligno a cambio de ver cumplidos sus deseos de salud, amor o dinero. Conocer que el hombre de la llanura ha podido relacionarse con el demonio, pactar con él, es un indicador de que su cultura simbólica es rica en la creación de universos diferentes a los que ofrece la realidad. Por medio de la leyenda entramos a ese contexto de vida extraño, ciertamente. Pero ese

contacto nos da elementos narrativos e imaginarios para la comprensión y aceptación del misterio de sus relatos. El relato del corpus que presenta la temática del pacto con lo demoníaco con mayor claridad es la Leyenda de Juan Machete.

En la revisión de estudios y teorías sobre la leyenda venezolana, se encontró que la leyenda se clasifica en: indígenas, folklóricas, religiosas, históricas, mágicas, y fantásticas, pero en cuanto a las formas de textualización de su diégesis no había denominaciones epistémicas precisas. Ante esa falta de teorización sobre la fijación del texto de la leyenda, realizamos un aporte teórico que describe las modalidades fundamentales de textualización de la leyenda. Entendiendo que textualizar consiste en tratar de fijar el relato de la leyenda de cualquier modo. La textualización viene a ser una modalidad de producción discursiva literaria y en consecuencia ficcional. Se precisaron seis modalidades de textualización de la leyenda fantástica: *Referencial, Oral, Mediática, Argumental, Narratorial y la textualización por Hipotiposis*. Comprende esta tipología modal el uso de diversos medios y maneras en la concreción de la comunicabilidad de la diégesis. La leyenda como narrativa identitaria emplea estas modalidades para profundizar el imaginario fantástico tradicional de la leyenda venezolana y mediar en el intercambio simbólico entre quienes producen el texto y los que participan como destinatarios o consumidores.

En el corpus (leyendas fantásticas) de esta investigación destacamos una serie de categorías epistémicas que abarcan algunos temas de la simbólica de lo siniestro. Dentro de la leyenda fantástica de la llaneridad venezolana, identificamos y analizamos cinco (5) categorías que representan y configuran la simbólica de lo siniestro. El nombre de cada categoría respondió a la imagen siniestra que se manifiesta en la leyenda, así como a su temática específica. 1.- **Daemofanía:** *relatos donde se describe la acción maléfica de Satanás*. Se presentan dos leyendas Florentino y el Diablo de Alberto Arvelo Torrealba y Federico y Mandinga de José Jiménez, “el Pollo de Orichuna”. 2.- **Teriofanía:** se incluyen leyendas sobre animales de aspecto siniestro: La leyenda de la Mula

Maniá de La Mata Carmelera de Isaías Medina López; La cascabel del Diablo de Antonio José Aguilar y la Leyenda de Juan Machete de José Jiménez, “el Pollo de Orichuna”. 3.- **Damntopofanía:** Narrativas sobre espacios demoníacos: El Hachador perdido de Hipólito Arrieta y Jenny Tatiana Colmenares; En el Alto Apure (La Bola de Fuego) de Robles de Mora; La leyenda de Paulino el Turpial y Custodio Quendo de José Romero Bello e Historia de Las Galeras del Pao de Dámaso Figueredo. 4.- **Nictofanía:** Narrativas sobre sombras errantes y espectrales: El Silbón de Dámaso Delgado. 5.- **Brimofanía:** Lo siniestro en mujeres espectrales: La historia de la Sayona de José Jiménez, “el Pollo de Orichuna” y La leyenda de la Llorona de Álvaro Parra Pinto. Estas categorías epistémicas sistematizan la narrativa fantástica de la leyenda y orientan la comprensión de esta temática en el marco de la literatura venezolana.

REFERENCIAS

- Abbagnano, N. (2004). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Abrizo, M. (2010). En el Paso Arauca cantó Florentino. En: *Apure en cuerpo y alma*. San Fernando de Apure: Gobernación Bolivariana del Estado Apure.
- Acevedo, Á. (Prólogo). (2005). *Alberto Arvelo Torrealba. Antología poética*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana/Biblioteca Básica de Autores Venezolanos.
- _____. (2007). *Papelera. Rústico*. Mérida: Ediciones Mucuglifo/Centro Nacional del Libro.
- Acosta Saignes, M. (1967). *Vida de los Esclavos Negros en Venezuela*. Caracas: Ediciones Hespérides.
- _____. (2013). Bolívar. *Acción y utopía del hombre de las dificultades*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Acosta, V. (1993a). *Viajeros y maravillas*. Tomo III. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- _____. (1993b). *Diosas, musas y mujeres*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- _____. (2013). *Ensayos radiales*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Agagliate, R.; Escalona J. y Escalona J. R. (2008). *Sin decí una garra ´e mentira (cuentos orales). El caimán de Sanare*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Agís Villaverde, M. (2000). El sentido del ser interpretado. En: M. Valdés y otros. (Comp.) *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*. (pp. 91-114). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Agosto Riera, S. (2011). *El uso del periódico para la enseñanza y el aprendizaje de la escritura de textos argumentativos en cuarto curso de la enseñanza secundaria obligatoria*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Educación. Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura.

- Aguado, P. de (1950). *Historia de Venezuela*. Madrid-España: Publicaciones de la Real Academia de la Historia.
- Agudelo, P. (2011). (Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope: Una revisión del concepto *imaginario* y sus implicaciones sociales. UNI-PLURI/VERSIDAD. Vol. 11, (3), 93-110.
- Aguirre Lora, M. (2001). Luz y tinieblas, paradojas en el umbral de la Modernidad. En: B. Solares. (Coord.). *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*. (pp.63-96). Barcelona-España: Anthropos Editorial/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias. Universidad Autónoma de México.
- Agustín, San. (1793). La ciudad de Dios. [online]. Disponible en: <http://bivaldi.gva.es/corpus/unidad.cmd> [Consulta: 2014, Febrero 14] Madrid-España: Imprenta Real.
- _____. (2011). *Las confesiones*. 20ª. Edición. Madrid-España: Ediciones Palabra.
- Alcalde, C. (2003). Leyendas de Venezuela: Tradición oral llevada a literatura. En: *XXIX Simposio de docentes e investigadores de la literatura venezolana*. Tomo 1. (pp.44-54). Caracas: UCV-UCAB.
- Almoína de Carrera, P. (1990). *El héroe en el relato oral venezolano. Estudio y antología*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____. (1992). Más allá de la escritura: La literatura Oral. En: *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*. (pp. 9-20). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- _____. (2000). *Lineamientos históricos y estéticos para el análisis interpretativo de la literatura oral tradicional*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- _____. (2001). *Más allá de la escritura: La literatura Oral*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- _____. (2005). Seminario de Literatura Oral venezolana. Investigaciones Literarias. Vol.I-II (13), 149-180.
- Altez, Y. (2003). Apuntes para un nuevo debate sobre identidad cultural. En: D. Mato. (Coord.). *Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización*. (pp.79-95). Caracas: FACES – UCV.
- Alvarado, C. (2009). *Fausto en América: estudio comparado de las recreaciones del pacto con el diablo en las literaturas venezolana y estadounidense*. [Tesis doctoral]. León-España: Universidad de León. Departamento de Filología Moderna. Programa de Interculturalidad y Traducción.
- Álvarez Muro, A. (1987). *Malabí Maticulambí. Estudios africanibeños*. Montevideo-Uruguay: Monte Sexto.
- _____. (2000). *Poética del habla cotidiana*. Mérida-Venezuela: Universidad de los Andes.

- _____. (2007). *Textos sociolingüísticos*. Mérida-Venezuela: ULA/Publicaciones Vicerrectorado Académico.
- Angeleri, S. (2013). Engendrando la nación: Violencia epistemológica y racialización en la Carta de Jamaica. En: C. Banko y M.A. Eggers. *Las Ciencias Sociales: Perspectivas Actuales y Nuevos Paradigmas*. (pp. 358-370). Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Apure en cuerpo y alma*. (2010). San Fernando de Apure: Gobernación Bolivariana del Estado Apure.
- Araujo, O. (1985, Septiembre 22). La soledad y los ríos. *El Nacional*. Papel Literario.
- Ardiles, F. (2013). *Aproximación teórica a la estética de la discursividad social urbana del cine latinoamericano contemporáneo. Un estudio de la cinematografía latinoamericana contemporánea*. [Tesis Doctoral]. Valencia-Venezuela: Universidad de Carabobo. Doctorado en Ciencias Sociales. Mención: Estudios Culturales.
- Arenal, E. y Schlau, S. (1992). Para corregir a una mujer: Heterodoxas y ortodoxas en el México colonial. En: B. González Stheban, B. y L. Costigan, (coords.). *Crítica y descolonización: El sujeto colonial en la cultura latinoamericana*. (pp. 431-447). Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia/216.
- Aretz, I. (1978). *Manual del folklore venezolano*. Caracas: Monte Ávila.
- Armas, M. (2010). *La "Majada" del Diablo - Germán Fleitas Beroes*. [online]. Disponible en: <http://cuentaabelabuelo.blogspot.com> [Consulta: 2014, Febrero 24]
- Arrieta, H. y Colmenares, J. (2013). Leyenda del Hachador Perdido. En: *Hipólito Arrieta 14 Éxitos*. [Intérpretes] [CD, pista 14]. Barinas: Oshima.
- Arvelo Torrealba, A. (1985). *Florentino y el Diablo: las tres versiones completas de 1940-1950 y 1957*. Caracas: Editorial Vitrales.
- Aquiles Reyes, L. (2008). *Laonemia*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Asturias, M. Á. (1930). *Leyendas de Guatemala*. Madrid: Ediciones Oriente
- _____. (1997). *Hombres de Maíz*. Madrid-España: ALLCA XX.
- Azara, P. (1995). *La imagen y el olvido*. Madrid-España: Ediciones Siruela.
- Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid-España: Alianza. [online]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc> [Consulta: 2013, Noviembre 7]
- _____. (2000). *La poética del espacio*. 4ta. Reimpresión. Buenos Aires-Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2005). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Bajtin, M. (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid-España: Taurus Humanidades.
- _____. (1999). *Estética de la creación verbal*. Décima edición. México: Siglo XXI Editores.
- _____. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Balza, J. (2001). *Obras Selectas/Ensayos*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. En: S.Niccolini. *El análisis estructural*. (pp.65-101). Buenos Aires-Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Bataille, G. (2000, orig. 1959). La literatura y el mal. Editado por Elaleph.com. [online]. Disponible en: <http://www.elaleph.com>. [Consulta: 2013, Abril 10]
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona-España: Editorial Kairós.
- _____. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bauman, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona-España: Paidós.
- Becco, H. (1992). *Historia real y fantástica del Nuevo Mundo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Bécquer, G. A. (2007). *Leyendas*. Madrid-España: Ediciones Akal. [online]. Disponible en: <http://books.google.co.ve> [Consulta: 2013, Marzo 10]
- Belrose, M. (1999). La huella del indio en la novela venezolana: del indianismo al indigenismo. En: A. Boadas y M. Fernández Merino. (Comps.). *La huella étnica en la narrativa caribeña*. (pp. 147-171). Caracas: Fundación CELARG/Asociación Venezolana de Estudios del Caribe.
- Bello, A. (2010). *Antología esencial* (Prólogo de José Ramos y notas de Pedro Grases). Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Benavides de Finol, L. (1991). Eros y Tanatos en Florentino y El Diablo. Parángula. Revista de Cultura de la Unellez, (10), 9-13.
- Bericat, E. (1998). *La integración de los métodos cuantitativo y cualitativo en la investigación social*. Barcelona-España: Editorial Ariel.
- Bermúdez, M. (1985, Septiembre 22). Revisión de los códigos poéticos en Alberto Arvelo Torrealba. El Nacional. Papel Literario.
- Bersat, A. (2008). Diversidad cultural en el Caribe e integración del Caribe. Anales del Caribe. Centro de Estudios del Caribe. Casa de las Américas, 68-75.

- Bertorello, A. (2009). Los criterios de textualidad en la hermenéutica de Paul Ricoeur. Un análisis crítico. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*. Vol. XIV, pp. 43-63.
- Beuchot, M. (2011). Identidades hermenéuticas. En: L. Garagalza. (Coord.). *Filosofía, Hermenéutica y Cultura. Homenaje a Andrés Ortiz-Osés*. (pp.313-322). [online]. Disponible en:<http://books.google.co.ve> Bilbao-España: Universidad de Deusto. [Consulta: 2014, Octubre 10]
- Biblia de Jerusalén Latinoamericana*. (2007). (Santiago García, coordinador). Bilbao-España: Editorial Desclée De Brouwer.
- Biord, H. (2003). Una patria no tan mestiza: Categorías socio-culturales en *Cuentos Grotresco* de José Rafael Pocaterra. En: *XXIX Simposio de docentes e investigadores de la literatura venezolana: Tomo 1*. (172-182). Caracas: UCV-UCAB.
- Bokser, J. (2007). Globalización, diversidad y pluralismo. En: D. Gutiérrez Martínez. (Coord.). *Multiculturalismo: desafíos y perspectivas*. (pp.79-102). México: Siglo XXI Editores/ UNAM.
- Boadas, A. (1999). El negro y lo negro en la narrativa venezolana contemporánea. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*. (8-9), 73-92.
- Boadas, A. y Fernández Merino, M. (Comps.). (1999). *La huella étnica en la narrativa caribeña*. Caracas: Fundación CELARG/Asociación Venezolana de Estudios del Caribe.
- Borges, J. L. (1967). *La literatura fantástica (Conferencia)*. Buenos Aires-Argentina: Ediciones Culturales Olivetti. [online]. Disponible en: <http://guelyofsweden.blogspot.com>[Consulta: 2013, Octubre 18]
- _____. (2011). *Poesía completa*. Barcelona-España: Random House Mondadori.
- Borges, J. L., Bioy Casares, A. y Ocampo, S. (1940). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires-Argentina: Editorial Sudamericana. [online]. Disponible en: <http://losdependientes.com.ar> [Consulta: 2013, Diciembre 10]
- Borges, J. L., y Guerrero, M. (1967). *El libro de los seres imaginarios*. [online]. Disponible en:<http://sololiteratura.com>[Consulta: 2014, Octubre 15]
- Borjas, J.A. (1984). *Personajes populares de mi pueblo*. Barinas: Universidad Nacional Experimental de los Llanos Occidentales Ezequiel Zamora.
- Bravo, V. (1986). *Cuatro momentos de la literatura fantástica en Venezuela*. Caracas: Fundación CELARG.
- _____. (1988). *Magias y maravillas en el continente literario*. Caracas: Ediciones La Casa Bello / Zona Tórrida.
- _____. (1993a). *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- _____. (1993b). *Ironía de la Literatura*. Maracaibo: Universidad del Zulia/Dirección de Cultura.

- _____. (2003). *El orden y la paradoja*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes / Ediciones del Vicerrectorado Académico.
- _____. (2007). *El señor de los tristes y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Briceño Guerrero, J. (1996). *Anfisbena. Culebra ciega*. Caracas: Editorial Greca.
- _____. (2007). *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana. Buenos Aires-Argentina: Editorial La Playede.
- Brito Figueroa, F. (2000, orig.1974). *Historia Económica y Social de Venezuela. Una estructura para su estudio*. Tomo I. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Britto García, L. (2006). *Por los signos de los signos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Burton, J. (1986). *Satanás. La primitiva tradición cristiana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bustos Tovar, J. (2001). De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional. *CRITICÓN*, (81-82), 191-206.
- Caillois, R. (1970). Del cuento de hadas a la ciencia-ficción. La imagen fantástica. En: *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. (pp.7-42). Buenos Aires-Argentina: Editorial Sudamericana
- Campa, R. de la (1999). *América latina y sus comunidades discursivas*. Caracas: Fundación CELARG/Universidad Andina Simón Bolívar.
- Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Calle, R. de la (2005). El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto. *Escritura e imagen*, (1), 59-81.
- Carpentier, A. (2004). *Obras completas de Alejo Carpentier. El reino de este mundo. Los pasos perdidos*. 13era. edición. Buenos Aires-Argentina: Siglo XXI Editores.
- _____. (2007). *Visión de América*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Carrera, G. L. (1992). Supuestos teóricos para un concepto del cuento: espacio, estructura y símbolo. En: *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*. (pp. 21-33). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

- _____.(2000). *La metaficción virtual. Hacia una estrategia posible en la narrativa finisecular Latinoamericana del siglo XX* [Tesis doctoral]. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello / Dirección General de Estudios de Postgrado.
- _____. (2010, orig.1959). *Prontuario del folklore literario venezolano*. Anzoátegui-Venezuela: Fondo Editorial del Caribe.
- Casas, B. de las (1992). *Vida de Cristóbal Colón*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- _____. (2007). *Fray Bartolomé de Las Casas, disputa o controversia con Ginés de Sepúlveda conteniendo acerca de la licitud de las conquistas de las Indias*. [online]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com>. [Consulta: 2014, Febrero 3]
- Cassany, D., Ferran, F., Luna, M, Sanz, G., Calderón M. y Lloret, J. (1999) *Periscopio*. Barcelona-España: Teide.
- Cassirer, E. (1968). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. 5ta.edición. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castelli, E. (2007). *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Castex, P. (1951). *Le conte fantastique en France*. París: Ediciones José Corti.
- Castoriadis, C. (1997). El imaginario social instituyente. *Revista Zona Erógena*, (35), 1-9.
- _____. (1999). *Figuras de lo pensable*. Valencia-España: Universitat de València.
- _____. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires-Argentina: Tusquest Editores. [online]. Disponible en: es.scribd.com [Consulta: 2014, Junio, 20]
- Castro Hernández, R. (2013). El libro de viajes como enciclopedia: Un catálogo de monstruos y maravillas en los viajes de Sir John Mandeville. *Revista Sans Soleil-Estudios de la imagen*. Vol. 5, (2), 188-204.
- Centella, R. (2007). Leyenda del Poeta Coleador, Florentino y el Diablo. En: Rodrigo Centella, Argenis Salazar y Víctor Véliz [intérpretes]. *Leyenda del Poeta Coleador* [CD, pista 1] Barquisimeto: Lara Records.
- Chacón Pérez, R. (2004). Espíritus de la sabana. *Revista Imagen*, (37), 14-21.
- Cirlot, J. E. (2007). *Diccionario de símbolos*. 11ª edición. Barcelona-España: Siruela.
- Cisneros, M. (2011). *Individuo e imaginario en la obra de Cornelius Castoriadis*. [Tesis de Maestría]. Caracas: Universidad Central de Venezuela/Facultad de Humanidades y Educación.
- Colmenares del Valle, E. (2000). *En el espejo de la memoria*. Barinas: Alcaldía de Barinas.
- _____. (2004). La voz innumerable. *Revista Imagen*, (37), 26-29.

- Conde, A. (2006). Lo siniestro enroscado a la Palabra. Lenguaje y extrañamiento a partir de la lectura de Lo siniestro de Freud. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Nro. 33 Universidad Complutense de Madrid. [online] Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es> [Consulta: 2013, Marzo 16]
- Contreras, A. (2006). Escena del crimen y ficción del delito en la vanguardia narrativa. En: C. Díaz Orozco (Comp.). *Laberintos del poder*. (pp.165-178). Mérida, Edo. Mérida: Publicaciones Vicerrectorado Académico. Universidad de los Andes.
- Cora, M. de (2005). *Kuai-Mare. Mitos aborígenes de Venezuela*. 3ra. Edición. Caracas: Monte Ávila Editores latinoamericana.
- Cortázar, J. (1970). *Final del Juego*. México: Nueva Imagen.
- _____.(2007). *Bestiario; Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires-Argentina: Alfaguara.
- Cortez, O. (1998). Presentación. En: D. Delgado. *El Silbón. Realidad y leyenda... Leyenda y realidad*. (pp. 8-12). Acarigua, estado Portuguesa: Impresos CES-MAR.
- Corvetto-Fernández, A. (2002). San Camilo, 1936 de Camilo José Cela y Capital del dolor de Francisco Umbral (Hacia un análisis semiótico-intertextual). (I). *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Nro. 20 Universidad Complutense de Madrid. [online] Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es> [Consulta: 2013, Marzo 3]
- Cowie, L. y Bruni, N. (Comps.). (2005). *Voces y letras del Caribe*. Mérida-Venezuela: Ediciones El otro el mismo.
- Cristiano, J. (2009a). *Lo social como institución imaginaria: Castoriadis y la teoría sociológica*. Villa María. Argentina: Eduvim. Universidad Villa María.
- _____.(2009b). Imaginario instituyente y teoría de la sociedad. *Revista Española de Sociología*. Vol. 1, 101-120
- Culler, J. (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona-España: Editorial Crítica.
- Cunill Grau, P. (2009). *Los paisajes llaneros de Rómulo Gallegos al porvenir*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Da Costa, J. (2007). *Una escritura de lo fantasmal*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Delgado, D. (1998). *El Silbón. Realidad y leyenda... Leyenda y realidad*. Acarigua, estado Portuguesa: Impresos CES-MAR.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. México: Siglo XXI Editores.
- Díaz Polanco, H. (2009). *Elogio de la diversidad. Globalización, multiculturalismo y etnofagia*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

- Di Marco, Á. (2005). Los niños recitadores de Venezuela. *Investigaciones Literarias*. Anuario IIL. Vol. I-II, (13), 45-69.
- Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires-Argentina: Amorrortu Editores. [online]. Disponible en:<http://www.FreeLibros.me> [Consulta: 2013, Febrero 17]
- _____. (1999). *Ciencia del hombre y tradición*. Barcelona-España: Paidós.
- _____. (2004). La noción de límite en la morfología religiosa y en las teofanías de la cultura europea. En: E. Neumann, M. Eliade, G. Durand, H. Kawai y V. Zuckerkandl. *Los dioses ocultos*. (Presentación de A. Ortiz-Osés). (pp. 95-140). Barcelona-España: Anthropos Editorial.
- _____. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Durkheim, É. (1972). *Las reglas del método sociológico*. Buenos Aires-Argentina: Editorial La pleyade.
- Dussel, E. (1968). Cultura, cultura latinoamericana y cultura nacional. CUYO. Anuario de filosofía Argentina y Americana, Vol. 4, 7-40
- _____. (1995). *Introducción a la Filosofía de la Liberación*. Quinta edición corregida. Bogotá: Editorial Nueva América.
- _____. (2005). *Transmodernidad e interculturalidad*. México: Universidad Autónoma de México.
- _____. (2007). *Para una erótica latinoamericana*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires-Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. 3ra. edición. Barcelona-España: Editorial Lumen.
- _____. (2000). *Tratado de semiótica general*. 5ta. edición. Barcelona-España: Editorial Lumen.
- _____. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona-España: Editorial Lumen.
- _____. (2010). *Historia de la belleza*. [online]. Disponible en:<http://www.tuslibrosgratis.net>. [Consulta: 2014, Junio 12]
- _____. (2011). *Kant y el ornitorrinco*. [online]. Disponible en:<http://books.google.co.ve>. [Consulta: 2014, Mayo 23]
- Eliade, M. (1980a, orig. 1978). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas II. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*. Madrid-España: Ediciones Cristiandad.

- _____. (1980b). *Historia de las creencias y las ideas religiosas IV. Las religiones en sus textos*. Buenos Aires-Argentina: Editorial La Aurora.
- _____. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. 4ta. Edición. [online]. Disponible en: <https://www.google.co.ve> Guadarrama/ Punto Omega. [Consulta: 2013, Octubre 10]
- _____. (1983). *Herreros y alquimistas*. 2da. edición. Madrid: Alianza Editora.
- _____. (1992). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- _____. (1999a, orig.1976). *Historia de las creencias y las ideas religiosas I. De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*. Barcelona-España: Paidós.
- _____. (1999b, orig.1983). *Historia de las creencias y las ideas religiosas III. De Mahoma a la era de las Reformas*. Barcelona-España: Paidós.
- _____. (2001). *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona-España: Editorial Kairos. [online]. Disponible en: www.editorialkairos.com. [Consulta: 2014, Enero, 9]
- _____. (2004). El Creador y su "sombra". En: E. Neumann, M. Eliade, G. Durand, H. Kawai y V. Zuckerkandl. *Los dioses ocultos*. (Presentación de A. Ortiz-Osés). (pp. 67-93). Barcelona-España: Anthropos Editorial.
- Erlich, V. (1974). *El formalismo ruso*. Barcelona-España: Editorial Seix Barral.
- Escobar, A. (2003). Mundos y conocimientos de otro modo. *Tabula Rasa*. Colombia. (1), 51-86.
- Espar, T. (1998). *La semiótica y el discurso literario latinoamericano*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana/Universidad de los Andes.
- Espinoza, H. (2011). *El héroe que llevamos dentro. Cómo, por qué y para qué somos como somos los venezolanos*. Valencia: Dirección de Medios y Publicaciones de la Universidad de Carabobo.
- Febres, H. (1995). *En negra orilla del mundo*. 2da. edición. Barinas: Fundación Cultural Barinas.
- Fernández Colón, G. (2010). *La transición latinoamericana. La crisis sistémica del capitalismo global y la construcción de alternativas*. [Tesis Doctoral]. Valencia-Venezuela: Universidad de Carabobo. Doctorado en Ciencias Sociales. Mención: Estudios Culturales.
- _____. (2011). Fenomenología y neurociencia. Un diálogo con las tradiciones espirituales de Oriente y Occidente. *Revista Estudios Culturales*, Vol. 4, (7), 75-95.
- Fernández, A. (2010). *Mitos, leyendas, cuentos y realidades de Guayana*. Ciudad Bolívar: Editorial Horizonte.
- Fernández Merino, M. (1999). Cultura y arquetipo: un acercamiento a la huella negra en la literatura hispanohablante. En: A. Boadas y M. Fernández Merino. (Comps.). *La huella*

étnica en la narrativa caribeña. (pp. 11-25). Caracas: Fundación CELARG/Asociación Venezolana de Estudios del Caribe.

Fletcher, A. (2002). *Alegoría. Teoría de un modo simbólico.* (título original: *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode, 1964*). [online]. Disponible en: <http://books.google.co.ve>. [Consulta: 2014, Julio 10]

Flores, B. y Bustamante, J. (2010). *Mitos y símbolos en la plástica, la literatura y medios audiovisuales.* Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes/Consejo de Publicaciones.

Flórez, C. (2011). Historia y Narratividad. *Azafea.* Revista de Filosofía. (13), 41-58.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* Buenos Aires-Argentina: Siglo XXI Editores

_____. (1996). *De lenguaje y literatura.* Barcelona-España: Ediciones Paidós.

Franco, F. (2009). *Muertos, fantasmas y héroes. El culto a los muertos milagrosos de Venezuela.* Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes/Consejo de Publicaciones.

Franco, M. (2001). *Diccionario de fantasmas, misterios y leyendas de Venezuela.* Caracas: Los libros de El Nacional.

Franco, Y. (2003). *Magma. Cornelius Castoriadis: psicoanálisis, filosofía, política.* Buenos Aires-Argentina: Editorial Biblos.

Franz, M.-L. von (1995). *El proceso de individuación. En: C. Jung. El hombre y sus símbolos.* 5ta. edición. (pp. 304-310). Barcelona-España: Biblioteca Universal Contemporánea/Caralt.

Freud, S. (1919). *Lo siniestro.* [online]. Disponible en: <http://elartedepreguntar>. [Consulta: 2012, diciembre 16]

Frezier, A. (1982). *Relación del viaje por el Mar del Sur.* Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Frye, N. (1980). *La escritura profana.* Caracas: Monte Ávila Editores.

_____. (1991). *Anatomía de la crítica.* 2a edición. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Gadamer, H.G. (1997). *Mito y razón.* Barcelona-España: Paidós.

_____. (1998). *Verdad y método.* Tomo II. Salamanca- España: Sígueme.

_____. (1999). *Verdad y método.* Tomo I. Salamanca- España: Sígueme.

Gallegos, R. (1974, orig.1941). *Canaima.* 30 ed. Buenos Aires-Argentina: Editora Espasa-Calpe.

_____. (2007, orig.1929). *Doña Bárbara.* (Prólogo de Juan Liscano). Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.

- _____. (2011, orig.1934). *Cantaclaro*. Madrid-España: Editorial Espasa-Calpe
- Garagalza, L. (1990). *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona-España: Anthropos.
- _____. (2001). El lenguaje como forma simbólica en la obra de E. Cassirer. En: B. Solares. (Coord.). *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*. (pp.125-139). Barcelona-España: Anthropos Editorial/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias. Universidad Autónoma de México.
- _____.(2002). *Introducción a la hermenéutica contemporánea. Cultura, simbolismo y sociedad*. Barcelona-España: Anthropos Editorial.
- _____.(2011). (Coord.). *Filosofía, Hermenéutica y Cultura*. Homenaje a Andrés Ortiz-Osés. [online]. Disponible en: <http://books.google.co.ve> Bilbao-España: Universidad de Deusto. [Consulta: 2013, Octubre 20]
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Poniente-Argentina: Editorial Grijalbo.
- _____.(1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Editorial Grijalbo.
- _____.(1997). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Vol. III. (5), 109-128
- _____.(2000). La globalización: ¿Productora de culturas híbridas? (Conferencia Inaugural). Actas del III Tercer Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música popular. Ciudad de Bogotá. Colombia del 23 al 27 de agosto.
- García, J. (2007). *Caribeñidad*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- García Márquez, G. (2002). *Cien Años de Soledad*. Barcelona-España: Editorial Seix Barral/Biblioteca El Nacional.
- García Ruiz, P. (2013). Sí mismo para otro. Un debate sobre ética e identidad en Emmanuel Levinas y Paul Ricoeur. Franciscanum. Revista de las Ciencias del Espíritu. Vol. 55 (159), 105-126. [online]. Disponible en: <http://www.scielo.org.co> [Consulta: 2014, Mayo 23]
- Geertz, C. (1983). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona-España: Ediciones Paidós.
- _____. (2003). *La interpretación de las culturas*. Duodécima reimpresión. Barcelona-España: Editorial Gedisa.
- Genette, G. (1989). *Palimpsesto. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus-Alfaguara.
- Gerli, M. (1992). *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Cátedra.
- Glissant, E. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona-España: Ediciones del Bronce.

- _____. (2005). *El discurso antillano*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Gnisci, A. (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona-España: Editorial Crítica.
- González Segovia, A. y Chirinos, D. (2008). *La presencia africana en los llanos. (acercamiento al caso en la jurisdicción de la Villa San Carlos de Austria)*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- González, C. (2002). *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Madrid-España: Ediciones Encuentro.
- González, E. G. (1973). *En la tribuna y en la cátedra*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República
- González Muñoz, J. (2013). Los espantos de La sabana: leyendas y religiosidad de los Llanos venezolanos. *Horizonte*. Vol. 11. (30), 572-592.
- Gonzalo Febres, M. (2002). *Sobre una tumba una rumba*. Mérida-Venezuela: Ediciones El otro, el mismo.
- Graf, A. (2001). *El Diablo*. Barcelona-España: Montesinos.
- Graves, R. (1985). *Los mitos griegos I-II*. Madrid: Alianza editorial.
- Greimas, A. (1973a). *Semántica Estructural*. Madrid-España: Editorial Gredos.
- _____. (1973b). *En torno al sentido*. Madrid-España: Editorial Fragua.
- Grimson, A. (2011). *Los Límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires-Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Grondin, J. (2008). De Gadamer a Ricoeur ¿Se puede hablar de una concepción común de la hermenéutica? En: M. Navia y A. Rodríguez. *Hermenéutica: Interpretaciones desde Nietzsche, Heidegger, Gadamer y Ricoeur*. (pp.25-52). Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes/Consejo de Publicaciones.
- Guimarães Rosa, J. (2008). *Gran sertón: veredas*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Hadot, P. . (2004). La figura de Sócrates. En: C. Jung, W.F. Otto, H. Zimmer, P. Hadot y J. Layard. *Hombre y sentido*. Círculo Eranos III. (pp.104-138). Barcelona-España: Anthropos Editorial.
- Hahn, O. (2006). *Antología del Cuento Fantástico Hispanoamericano Siglo XX*. 8va. edición. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Havelock, E. (1996). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona-España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Heidegger, M. (1990). *El ser y el tiempo*. 2da. reimpresión. Buenos Aires-Argentina: Fondo de Cultura Económica.

- Henderson, J. (1995). Los mitos antiguos y el hombre moderno. En: C. Jung. *El hombre y sus símbolos*. 5ta. edición. (pp. 104-157). Barcelona-España: Biblioteca Universal Contemporánea/Caralt.
- Hernández, J. (2007). El Diablo del Pastizal. En: Cheo Hernández Prisco y Carlos Sequera [intérpretes]; *El Diablo del Pastizal* [CD, pista 1] Guanare: sin registro.
- Herrera Luque, F. (1983). *La luna de Fausto*. Caracas: Editorial Pomaire.
- _____. (1986). *La historia fabulada*. Barcelona-España: Editorial Pomaire.
- Herrero Jáuregui, M. (2005). La tradición órfica en la literatura apologética cristiana. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología.
- Hillman, J. (2004). El sueño y el inframundo. En: K. Kerényi. (et al). *Arquetipos y símbolos colectivos*. Círculo Eranos I. (pp. 135-219). Barcelona-España: Anthropos Editorial.
- Hirshbein, C. (Comp.). (2002). *Temas de literatura venezolana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Hope Hogdson, W. (1979). *Aguas profundas*. Buenos Aires-Argentina: El Cid Editor.
- Humboldt, A. de (1941). *Viaje a las regiones equinociales del nuevo continente*. Caracas: Biblioteca Venezolana de Cultura.
- Izard, M. (2011). *Ni cuatreros ni montoneros, Llaneros*. (Compilación y prólogo Armando González Segovia). Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Archivo General de la Nación. Centro Nacional de Historia.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid-España: Visor Distribuciones.
- Jiménez, J. (1976). La leyenda de Juan Machete. En: José Alí Nieves y José Jiménez, “el Pollo de Orichuna”. [Intérpretes] [LP, lado A, surco 1] Caracas: Cachilapo.
- _____. (2001). Federico y Mandinga. En: *Puras Leyendas*. Volumen 1. José Alí Nieves y José Jiménez, “el Pollo de Orichuna”. [Intérpretes] [CD, pista 2] Caracas: Cachilapo.
- _____. (2003). La sombra de Florentino. En José Alí Nieves. [Intérprete] *Llaneros de Pura Cepa* [CD, pista 9] El Baúl: sin registro.
- Jiménez Leal, G. (1990). Florentino el que cantó con el Diablo: cincuenta años de una aventura infinita. *Revista Parángula*. (9), 8-11.
- Jiménez Turco, M. (2002). La ficcionalización del yo como afirmación de la estética de la identidad en la poética de Teo Galíndez. En: C. Hirshbein. (Comp.). *Temas de literatura venezolana*. (pp. 59-82). Caracas: Universidad Central de Venezuela.

- _____. (2003). *El relato humorístico tradicional en Venezuela. Una aproximación a su estructura y tipología*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y educación/Universidad Central de Venezuela.
- Jiménez, Z. (2001). *El fantástico femenino en España y América*. San Juan, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Josef, B. (2007). *Jorge Luis Borges*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Jung, C. (1964, orig.1952). *Respuesta a Job*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1970. orig. 1934-1936). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona-España: Ediciones Paidós Ibérica.
- _____. (1984). *La interpretación de la naturaleza y la psique*. Barcelona-España: Paidós
- _____. (1994). *Tipos psicológicos*. Barcelona-España: Editorial Edhesa.
- _____. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona-España: Editorial Paidós.
- _____. (1997). *Aión. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Barcelona-España: Ediciones Paidós Ibérica.
- _____.(2004). Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo. En: C. Jung, W.F. Otto, H. Zimmer, P. Hadot y J. Layard. *Hombre y sentido*. Círculo Eranos III. (pp.9-45). Barcelona-España: Anthropos Editorial.
- Kerényi, K. (2004a). Hombre primitivo y misterio. En: K. Kerényi. (et al). *Arquetipos y símbolos colectivos*. Círculo Eranos I. (pp. 17-44). Barcelona-España: Anthropos Editorial.
- _____. (2004b). *Eleusis*. Madrid-España: Siruela.
- Kerényi, K. y Jung, C. (2004). *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid-España: Siruela.
- Lacan, J. (1953). *Lo simbólico, lo imaginario y lo real. (Conferencia)*. París-Francia: Fundación de la Sociedad Francesa de Psicoálisis. [online]. Disponible en: <http://http://www.liturerre.org/iletrismo> [Consulta: 2013, Octubre 8]
- Lada Ferreras, U. (2003) *La narrativa oral literaria*. Barcelona: Edition reinchenbeger. [online]. Disponible en:<http://books.google.co.ve>[Consulta: 2013, Septiembre 19]
- Lampis, M. (2010). La semiótica de la cultura: hacia una modelización sistémica de los procesos semióticos. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. (16). [online]. Disponible en: <http://www.ugr.es>[Consulta: 2013, Octubre 3]
- Lanceros, P. (2001). Ases y Vanes: Estructura y dinámica de la mitología nórdica. En: B. Solares. (Coord.). *Los lenguajes del símbolo*. Investigaciones de hermenéutica simbólica.

(pp.143-191). Barcelona-España: Anthropos Editorial/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias. Universidad Autónoma de México.

Lanz, R. (2005). *Las palabras no son neutras. Glosario semiótico sobre la posmodernidad*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana/Universidad Central de Venezuela

León, D. y Mostacero, R. (1997). *Caripe: Historia cotidiana y oralidad*. Maturín: Gobernación del estado Monagas/UPEL. Biblioteca de Temas y autores Monaguenses.

León-Portilla, M. (1978). *Literatura del México antiguo*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Sexta edición. Salamanca-España: ediciones Sígueme.

Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. 2º reimpresión. Barcelona-España: Ediciones Paidós.

Lienhard, M. (1996). De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras. En: J.A. Mazzotti y Zevallos-Aguilar J. *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. José Antonio*. (pp. 57-80). Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas.

Liscano, J. (1996). *Espiritualidad y literatura*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

López de Ocariz, J. (1999). El "Engullidor". Hacia una tipología de la máscara de horror en la escultura románica. En: J. de la Iglesia. *Milenarismo y milenaristas en la Europa medieval*. (305-326). IX Semana de Estudios Medievales, Nájera, 1998.

López Parada, E. (1993). *Bestiarios americanos. La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología.

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

_____. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Ediciones Cátedra.

_____. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra.

_____. (2005). La semiótica de la cultura en la Escuela de Semiótica de Tartu-Moscú. Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura. [online]. Disponible en: <http://www.ugr.es> [Consulta: 2014, octubre 10]

Lozano, P. (2011). *Descripción corográfica del Gran Chaco Gualamba (1733)*. Edizione di Gianna Carla Marras. Cagliari: Universidad di Cagliari. [online]. Disponible en: <http://books.google.co.ve> [Consulta: 2013, Noviembre 19]

- Madrigal, E. (1991). *El reloj de Jeremías*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura/Asociación de Escritores de Apure.
- Malinowski, B. (1966). *Una teoría científica de la cultura y otros ensayos*. Buenos Aires-Argentina: Editorial Sudamericana.
- Mannarino, C. (1997). *Alberto Arvelo Torrealba, la pasión del llano*. Caracas: Ediciones Niebla.
- Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales. (2008). Caracas: Universidad Pedagógica Experimental Libertador UPEL.
- Mora, J. (2002). Apuntes históricos de Santa Bárbara de Barinas. Barinas: Alcaldía del Municipio "Ezequiel Zamora". Asociación de Escritores del Estado Barinas.
- Márquez Rodríguez, A. (1985, Septiembre 22). La dimensión heroica del hombre. El Nacional. Papel Literario.
- _____. (1996). *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: Ediciones La Casa Bello.
- Martín Barbero, J. (1991). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. 2da. edición. México: Ediciones G. Gili.
- _____. (1997) Nosotros habíamos hecho estudios culturales mucho antes que esta etiqueta apareciera. Entrevista a Jesús Martín-Barbero. *Dissens*. (3), 47-53.
- _____. (2010). Notas para hacer memoria de la investigación cultural en Latinoamérica. En: N. Richard. (Editora). *En torno a los Estudios Culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. (pp. 133-141). Santiago de Chile: Universidad de Artes y Ciencias Sociales (ARCIS)/Editorial Arcis. CLACSO
- Martínez Arteaga, R. (1986). La leyenda del Cazador Novato y el Diablo. En: Rafael Martínez. [Intérprete]. *La leyenda del Cazador Novato y el Diablo* [CD, pista 1] Mérida: Divensa.
- Martínez Miguélez, M. (2007). *Ciencia y Arte en la Metodología Cualitativa*. México: Trillas.
- Mato, D. (1990). *El arte de narrar y la noción de la literatura oral*. Caracas: Universidad Central de Venezuela/Consejo de Desarrollo científico y humanístico.
- _____. (1992). *Narradores en acción. Problemas epistemológicos, consideraciones teóricas y observaciones de campo en Venezuela*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia/Estudios, Monografías y Ensayos.
- _____. (Coord.). (2002). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/Universidad Central de Venezuela.
- _____. (2003). *Crítica de la modernidad, globalización y construcción de identidades*. Caracas: Universidad Central de Venezuela/Consejo de Desarrollo científico y humanístico.

- _____. (2012). *Cómo contar cuentos. El arte de narrar y sus aplicaciones educativas y sociales*. 3ra. edición. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Maupassant, G. de (1979). *El Horla y otros relatos fantásticos*. Madrid-españa: Alianza Editorial.
- Mayr, F. (2004). Hermenéutica del lenguaje y aplicación simbólica. En: K. Kerényi. (et al). *Arquetipos y símbolos colectivos*. Círculo Eranos I. (pp. 317-381). Barcelona-España: Anthropos Editorial.
- Mazzei González, V. (1985, Septiembre 22). Florentino. *El Nacional*. Papel Literario.
- _____. (1987). *Los florentinos*. Caracas: La Casa de Bello.
- Medina, J. R. (1993). *Noventa años de literatura venezolana. (1900-1990)*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Medina López, I. (2009). *Nuevos horizontes del Llano de Siempre*. San Carlos: Vicerrectorado de Infraestructura y Procesos Industriales de la UNELLEZ.
- _____. (2011). *Contribución al estudio de la narrativa llanera de tradición oral: el cacho y el corrío*. [Trabajo de Ascenso]. San Carlos: Vicerrectorado de Infraestructura y Procesos Industriales de la UNELLEZ.
- _____. (2013). *100 cachos: Antología de la narrativa fantástica oral de Cojedes*. San Carlos-Estado Cojedes: Publicaciones del Área de Estudios de Postgrado de la UNELLEZ-Cojedes.
- Medina López, I y Moreno, D. (2007). El Llano en voces. Antología de la narrativa fantasmal cojedeña y de otras soledades. San Carlos: San Carlos: Vicerrectorado de Infraestructura y Procesos Industriales de la UNELLEZ.
- Medina López, I.; Moreno, D. y Muñoz, C. (2008). *Análisis de figuras espectrales en el corrío y leyendas del canto llanero tradicional*. [Trabajo de investigación]. San Carlos: Universidad Nacional Experimental de los Llanos Occidentales Ezequiel Zamora-VIPI.
- Méndez Echenique, A. (2010). Apureñidad. Identidad e idiosincrasia llanera. En: *Apure en cuerpo y alma*. San Fernando de Apure: Gobernación Bolivariana del Estado Apure.
- Mendoza, D. (1946). *El llanero*. Caracas: Cultura Venezolana.
- Mendoza Silva, L. (1998). El Silbón en síntesis. En: D. Delgado. *El Silbón. Realidad y leyenda... Leyenda y realidad*. (pp.118-122). Acarigua, estado Portuguesa: Impresos CES-MAR.
- Mestas Pérez, M. (1999). *Una aproximación a la tradición oral de Capaya*. Estado Miranda. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Mignolo, W. (1992). La semiosis colonial: La dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas. En: B. González Sthepan y L. Costigan. (Coords.). *Crítica y descolonización: El sujeto colonial en la cultura latinoamericana*. (pp.27-47). Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia/216.

- _____. (2003). Las humanidades y los estudios culturales. Proyectos intelectuales y exigencias institucionales. En: K. Walsh. (Editora). *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina.* . (pp.31-57). Quito-Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar. Ediciones ABYA-YALA.
- Molina, J. (2010). *Escribir sobre lo pintado. El registro pictórico en textos de la narrativa latinoamericana moderna.* [Tesis doctoral]. Valencia-España: Universidad de Valencia. Departamento de Filología Española. Doctorado en Teatro, Literatura Española, Latinoamericana, Portuguesa y Teoría Literaria.
- Montero, A. y Mandrillo, C. (2007). La radio como herramienta para la promoción de la lectura. *Enlace*. Vol.4, (3), 57-70. [online]. Disponible en:<http://www.scielo.org.ve/scielo>. [Consulta: 2014, Abril 24]
- Montiel Acosta, N. (1995). *La imaginación simbólica en la cultura llanera*. Barinas: Fundación Cultural UNELLEZ.
- _____. (1998). Eufemización de los terrores infernales. Retos y negocios con el diablo en la cultura llanera. *Revista Tiriguá*. (10), 35-37.
- Mora, P. (2006). Lolita Robles de Mora. Mitos y Leyendas de Venezuela. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Nro. 33 Universidad Complutense de Madrid. [online]. Disponible en: <http://www.ucm.es> [Consulta: 2014, Marzo 10]
- Morales, A. (2000). Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas. *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. (21), 23-36
- Moraña, M. (2003). Literatura, subjetividad y estudios culturales. En: C. Walsh. (Editora). *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina.* (pp. 147-158). Quito-Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar. Ediciones ABYA-YALA.
- Moreno, A. (2008a). *El aro y la trama. Episteme, modernidad y pueblo*. Miami-florida/USA: Convivium Press.
- _____. (2008b). Cultura popular venezolana e identidad. *Revista Heterotopía*. (40), 15-29.
- Moreno, D. (2011). Lo fantástico en la cuentística de Antonio Ros de Olano. Un análisis hermenéutico-literario. *Revista Estudios Culturales*. Vol. 4. (7), 125-143.
- Moreno, D. y Medina López, I. (2008). Análisis de figuras espectrales en el corrío y leyendas del canto llanero tradicional. *Memorialia*. (5), 13-24.
- Moreno, D. y Puerta, J. (2013). Aproximación teórica a una simbólica de lo siniestro en El Silbón: figura nomádica-espectral de la llaneridad venezolana. En: *Memorias de las XX Jornadas Técnicas de Investigación y IV de Postgrado*. (pp. 95-102). San Carlos: Vicerrectorado de Infraestructura y Procesos Industriales de la UNELLEZ.
- Morin, E. (2003, orig.1951). *El hombre y la muerte*. 4ª. edición. Barcelona-España: Editorial Kairós.

- Morón, C. (2012). Imagen de la mujer en la arqueología, la mitología y la etnohistoria de Venezuela. La sombra y su reflejo. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. Vol. 17, . (39), 113-122.
- Mosonyi, E. (1985). Raíces de la oralidad indígena y criolla. En: R. Mostacero(ed). *Oralidad en la literatura y literatura de la oralidad*. (pp.12-30). Maturín-Venezuela: Instituto Universitario Pedagógico.
- _____. (1990). La oralidad. *Oralidad*. Anuario para el Rescate de la Tradición Oral de América Latina y el caribe. (2), 5-19.
- _____. (2012). *Identidad Nacional y culturas populares*. Caracas: Fundarte.
- Mostacero, R. (2004). Oralidad, escritura y escrituralidad. *Sapiens*. Revista Universitaria de Investigación. (1), 53-75
- _____. (2006). Del fonema al Texto: Necesidad de una Teoría del Continuum. *Revista Memorialia* (3), 133-146
- _____. (2007). *Tendencias y derivas de la semántica del siglo XX*. Caracas: Universidad Pedagógica Experimental Libertador/Vicerrectorado de Investigación y Postgrado.
- _____. (2011). Oralidad, escritura y escrituralidad. *Revista enunciación*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Vol. 16, (2), 100-119. [online]. Disponible en: <http://revistas.udistrital.edu.co> . [Consulta: 2013, Noviembre 6]
- Muchembled, R. (2006). *Historia del diablo*. Segunda reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mujica Amador, V. (1990). Antropología de la llaneridad. Parángula. *Revista de Cultura de la Unellez*. (9), 30-33.
- Munro, M. (2005). Literatura francófona del Caribe: de la negritud a la criollidad. En: L. Cowie. y N. Bruni. (Comps.). *Voces y letras del Caribe*. (pp. 173-191). Mérida-Venezuela: Ediciones El otro el mismo.
- Murillo Chinchilla, V. . (2011). Silvina Ocampo: lo siniestro está en casa. *Revista de Lenguas Modernas*. (15), 65-75
- Navia Romero, W. (2008). Hombre, ser, lenguaje. En: M. Navia y A. Rodríguez. *Hermenéutica: Interpretaciones desde Nietzsche, Heidegger, Gadamer y Ricoeur*. (pp.125-151). Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes/Consejo de Publicaciones.
- Navia Romero, W. (2008). Identidad cultural y multiculturalidad: una aproximación filosófica. En: Y. Segovia y A. Mansutti. (Comps.). *Uno y diverso. Diálogos desde la diferencia*. (pp. 35-49). Mérida-Venezuela: Universidad de los Andes/Publicaciones Vicerrectorado Académico.
- Navia, M. (2008). Identidad: ser y pensar. En: Y. Segovia y A. Mansutti. (Comps.). *Uno y diverso. Diálogos desde la diferencia*. (pp. 25-34). Mérida-Venezuela: Universidad de los Andes/Publicaciones Vicerrectorado Académico.

- Neumann, E. (2004a). El hombre creador y la transformación. En: E. Neumann, M. Eliade, G. Durand, H. Kawai y V. Zuckerkandl. *Los dioses ocultos*. (Presentación de A. Ortiz-Osés). (pp. 19-66). Barcelona-España: Anthropos Editorial.
- _____. (2004b). La conciencia matriarcal. En: K. Kerényi. (et al). *Arquetipos y símbolos colectivos*. Círculo Eranos I. (pp. 45-96). Barcelona-España: Anthropos Editorial.
- Néspolo, M. (2007). El problema de la identidad narrativa en la filosofía de Paul Ricoeur. *Orbis Tertius*. Vol. 12 (13). [online]. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar> [Consulta: 2014, Agosto 23]
- Obediente, E. (2007). *Fonética y Fonología*. Mérida-Venezuela. ULA/Consejo de Publicaciones.
- Obligado, R. (2003). *Santos Vega*. [online]. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar>[Consulta: 2014, Agosto 19]
- Ocampo, S. (1987). La sogá. En: *Relatos fantásticos latinoamericanos* (1). (pp.52-55). Madrid-España: Editorial Popular.
- Ocampo López, J. (2006). *Leyendas populares colombianas*. Bogotá-Colombia: Plaza & Janes. [online]. Disponible en: <http://books.google.co.ve> [Consulta: 2014, Agosto 2]
- O’Gorman, E. (2002). *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Oliva, H. de (1991, orig.1528). *Historia de la invención de las Indias*. México: Siglo XXI Editores.
- Ong, W. (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz Cardozo, A. (2010). *La dualidad en Doña Bárbara de Rómulo Gallegos: De la alegoría de "La cacica del Arauca" a la personificación en "La devoradora de hombres"*. Múnich, Editorial GRIN. [online]. Disponible en: <http://www.grin.com> [Consulta: 2013, Marzo 23]
- Ortiz-Osés, A. (1989). *Filosofía de la vida. (Así no habló Zaratustra)*. Barcelona-España: Anthropos Editorial.
- _____. (1999). *Cuestiones fronterizas: una filosofía simbólica*. Barcelona-España: Anthropos Editorial.
- _____. (2001). Mitologías culturales. En: B. Solares. (Coord.). *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*. (pp.34-60). Barcelona-España: Anthropos Editorial/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias. Universidad Autónoma de México.
- _____. (2003). *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*. Barcelona: Anthropos editorial.

- _____. (2004). Hermenéutica simbólica. En: K. Kerényi. (et al). *Arquetipos y símbolos colectivos*. Círculo Eranos I. (2004). (pp.223-315). Barcelona-España: Anthropos Editorial.
- _____. (2009). *Visiones del mundo. Interpretación del sentido*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Ortiz-Osés, A. y Lanceros, P. (2001). *Diccionario Interdisciplinar de Hermenéutica*. Bilbao-España: Universidad de Deusto.
- _____. (2009). *Claves de Hermenéutica. Para la filosofía, la cultura y la sociedad*. [online]. Disponible en:<http://books.google.co.ve> Bilbao-España: Universidad de Deusto. [Consulta: 2014, Octubre 12]
- Ostria González, M. (2001). Literatura oral, oralidad ficticia. *Estudios filológicos*, (36), 71-80. [online]. Disponible en: <http://www.scielo.cl>. [Consulta: 2013, Agosto 2314]
- Otto, R. (1996). *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Editorial Alianza.
- Otto, W.F. (2004). El sentido de los misterios Eleusinos. En: C. Jung, W.F. Otto, H. Zimmer, P. Hadot y J. Layard. *Hombre y sentido*. Círculo Eranos III. (pp.46-68). Barcelona-España: Anthropos Editorial
- Pacheco, C. (1992). *La Comarca oral. La ficcionalización de la oralidad en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello.
- _____. (2002). La comarca oral revisitada: Oralidad y literatura afines del milenio. *Revista ACTUAL*. (50), 95-112.
- Pacheco, C.; Barrera, L. y González Stephan, B. (Coordinadores). (2006). *Nación y Literatura*. Caracas: Fundación Bigott
- Páez Urdaneta, I. (1985, Septiembre 22). La elaboración retórica de Florentino y el Diablo. *El Nacional*. Papel Literario.
- Palermo, Z. (2003). Para una genealogía de la descolonización intelectual en los Andes. En: C. Walsh. (Editora). *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*. (pp. 131-146). Quito-Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar. Ediciones ABYA-YALA.
- Panikkar, R. (2004). Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo. En: K. Kerényi. (et al). *Arquetipos y símbolos colectivos*. Círculo Eranos I. (pp.383-413). Barcelona-España: Anthropos Editorial.
- _____. (2006). *Paz e intertextualidad. Una reflexión filosófica*. Barcelona-España: Herder Editorial.
- Páramo Morales, D. (2011). Mundos simbólicos. *Revista Pensamiento & Gestión*. Universidad del Norte de Colombia. (31), vii-x [online] www.redalyc.org [Consulta: 2014, Abril 2]

- Pardo García, P. (1993). Consideraciones sobre la teoría del desplazamiento en Northrop Frye. Contexto. Vol. XXI (21-22), 291-316
- Parra Pinto, Á. (2003). *Leyendas de Venezuela 2*. Mérida-Venezuela: Biblioteca Popular "Turismo Andino". Tomo 9.
- _____. (2006). *Leyendas de Venezuela 4*. Mérida-Venezuela: Biblioteca Popular "Turismo Andino". Tomo 15.
- Payne, M. (Comp.). (2002). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires-Argentina: Paidós.
- Perera, M. (1994). *La mirada perdida. Etnohistoria y antropología americana del siglo XVI*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Pérez Esclarín, A. (1996). *Leyendas y tradiciones venezolanas*. Caracas: Distribuidora Estudios.
- Pérez Montero, C. (2002). *Mitos y Leyendas predominantes en el Estado Portuguesa*. Acarigua: Impresora Portuguesa.
- _____. (2007). *Margarita... magia y sol*. Guanare-Portuguesa: Grupo Editorial Urúa.
- Pérez, C.; Meléndez, L.; Vázquez, B. y Lanzetta, E. (2011). De la estética binaria a las socioestéticas plurales. *Revista Estudios Culturales*. Vol. 4. (7), 15-49
- Pérez, F. (2009). *Caminos del desamparo. Florentino y el Diablo: Poesía y códigos poéticos de Alberto Arvelo Torrealba*. Barinas: Fundación Cultural Barinas.
- Pérez-Wilke, I. (2013). Sentidos y contra-sentidos para la construcción identitaria de la negritud. En: I. Pérez-Wilke y F. Márquez. (Comps.). *Nuestra América negra: Territorios y voces de la interculturalidad afrodescendiente*. (pp. 85-103). Caracas: Ediciones de la Universidad Bolivariana de Venezuela.
- Pino de Casanova, M. (2008). ¡Cuidado, el diablo anda suelto! (o de algunas aproximaciones a la noción del mal). En: Y. Segovia y A. Mansutti. (Comps.). *Uno y diverso. Diálogos desde la diferencia*. (pp. 51-74). Mérida-Venezuela: Universidad de los Andes/Publicaciones Vicerrectorado Académico.
- Pinto Saavedra, G. (2007). *La poesía popular de los llanos*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Pocaterra, J.R. (2010, Orig.1922). *Cuentos grotescos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Pozuelo Yvancos, J. (2007). *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*. Mérida- estado Mérida: Ediciones El otro el mismo.
- Propp, V. (1974). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- _____. (1985). *Morfología del cuento*. 6ta. edición. Madrid: Editorial Fundamentos.

- Puerta, J. (1991). *El humorismo fantástico de Julio Garmendia*. Valencia: Ediciones del Gobierno de Carabobo/Secretaría de Cultura.
- _____. (2012). *Hermenéutica y Marxismo: Oposición y diálogo. Puentes de dos direcciones*. Berlin- Alemania: Editorial Académica Española/ LAP. LAMBERT.
- Quintero, M. (2006). Un tejido de valores para el diálogo intercultural en Venezuela. En: N. Suárez. (Comp.). *Diálogos culturales: historia, educación, lengua, religión, interculturalidad*. (pp. 227-263). Mérida-Venezuela: Consejo de Desarrollo Científico Humanístico y Técnico-CDCHT. Universidad de los Andes
- Rago, V. (1999). Llano y llanero: contribución al estudio del forjamiento de una imagen. *Boletín Antropológico*. (45), 27-46.
- Ramírez Vivas, M. (2007). *La expresión literaria de la España medieval*. Mérida: Universidad de los Andes/Publicaciones Vicerrectorado Académico.
- Ramos Guédez, J. (2008). *Contribución a la historia de las culturas negras en Venezuela colonial*. 2da. edición. Caracas: Fondo Editorial IPASME.
- Rank, O. (1976). *El doble*. Buenos Aires-Argentina: Orión.
- Ricoeur, P. (1969). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus. [online]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc> . [Consulta: 2013, Marzo 12]
- _____. (1984). *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*. Buenos Aires-Argentina: Editorial Docencia.
- _____. (1990). *Freud: una interpretación de la cultura*. Madrid-España: Siglo veintiuno editores.
- _____. (1999). *Historia y narrativa*. Barcelona- España: Paidós.
- _____. (2003a). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- _____. (2003b). *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo veintiuno editores.
- _____. (2004a). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires-Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2004b). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- _____. (2006). *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires-Argentina: Amorrortu.
- _____. (2007). *Autobiografía intelectual*. Buenos Aires-Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- _____. (2008a). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. 2a. reimpresión. Buenos Aires-Argentina: Fondo de Cultura Económica

- _____. (2008b). *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Tercera edición revisada. Buenos Aires-Argentina: Prometeo Libros.
- _____. (2008c). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI.
- _____. (2009). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI.
- _____. (2010). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. 2da. edición. Buenos Aires-Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Risco, A. (1982). *Literatura y fantasía*. Madrid-España: Tauro Ediciones
- _____.(2000). Lo fantástico en “Las ruinas circulares”. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. (21), 155-177
- Rivero, C. (1994). *Mora y el Diablo*. Acarigua: Editora Boscán.
- Roas Deus, D. (2000). *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX* [Tesis Doctoral]. Barcelona-España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Robles de Mora, L. (1984). *Leyendas del Táchira*. San Cristóbal: Tipografía Central.
- _____. (1995). *Caminos de leyenda. Tradición oral en el Táchira*. [Tesis de Maestría]. San Cristóbal: Universidad de los Andes. Núcleo Universitario del Táchira. Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe.
- _____. (1996). *Leyendas de Venezuela*. San Cristóbal-Táchira: Fondo Editorial Toituna.
- _____. (2005). *Mitos y Leyendas de Venezuela. San Cristóbal*: Ediciones Robledal.
- Rojas, A. (2008). *Orígenes venezolanos. (Historia, tradiciones, crónicas y leyendas)*. Selección, prólogo y cronología de Gregory Zambrano. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Romero Bello, J. y Contreras, J. (1966). [Intérpretes] Florentino y el Diablo. [LP, lado A, surco 1] Caracas: Velvet.
- Romero Bello, J. (1978). La leyenda de Paulino el Turpial y Custodio Quendo. En: *José Romero Bello y El Carrao de Palmarito* (intérpretes). [Casete, lado A] Caracas: Velvet.
- Rodríguez Carucci, A. (1993). El mito de Amalivaca en la cultura y en la literatura venezolana y caribeña. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*. (04-05), 159-178.
- Rodríguez, A. (1998). Etnografía de la horizontalidad: el discurso literario de los llanos colombo-venezolanos. *Revista Tiriguá*. (4), 40-48.
- _____. (2007). *Los Llanos: enigma y explicación de Venezuela*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- _____. (2012). *Los Llaneros: La utopía que cabalga entre Venezuela y Colombia*. Caracas: Fondo Editorial Ipasme.

- Rodríguez, A. (2005). *Poética de la Interpretación*. Mérida-Estado Mérida: Universidad de los Andes/Consejo de Publicaciones.
- Rodríguez, F. (2009). *Leyendas de los Altos de Sucre*. Anzoátegui: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Rodríguez, S. y Verduzco, I. (2009). La Llorona: análisis literario-simbólico. En: T. López Pellisa y F. Moreno. (Editores). *Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. (Vol.1, 2008). (pp. 306-318). Universidad Carlos III de Madrid. Madrid: Asociación Cultural Xatafi.
- Rosenblat, Á. (1993). *Estudios sobre el habla de Venezuela. Buenas y malas palabras*. Tomo I. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____. (1997). *Ensayos diversos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____. (2002). *El español de América. Selección y prólogo de María Josefina Tejera*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rosenblat, M.L. (1997). *Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana/Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.
- Ross, W. (1992). *Nuestro imaginario cultural: Simbólica literaria hispanoamericana*. Barcelona-España: Anthropos.
- Ruiz, L. (2007a). *Leer llano*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- _____. (2007b). *Alberto Arvelo Torrealba 1965*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Sahagún, B. de (1981). *El México antiguo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Salas Hernández de Arellano, O. (2012). *Cayerúa en el tiempo*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.
- Sánchez, A. (1995). La oralitura presente en Leyendas del Táchira. En: *XX Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana*. (pp.205-214). San Cristóbal-Estado Táchira.
- Sánchez Manzano, V. (1986). *Cultura e identidad en la Venezuela de Hoy*. San Carlos, Cojedes: Fondo Editorial de las Letras Cojedeñas.
- Sánchez Terán, S. (2008). *Cuentos de Los malabares*. San Carlos: Fundación Editorial el perro y la rana.
- _____. (2012, Agosto). *Cuando la Llorona asustó a don Benito Antonio Espinoza*. Relato oral presentado en el Taller: Cuéntame una historia: Cuentos de la Tradición Oral. Dirigido por el Lic. Samuel Omar Sánchez Terán y realizado en la Escuela Iginio Morales. San Carlos, Cojedes: Casa Nacional de Las Letras Andrés Bello.

- Sandoval, C. (1999). Dos relatos fantásticos en la tradición oral venezolana (Intermitencias entre dos códigos comunicativos). *Akademus*. (2), 151-164.
- _____. (2000a). *Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- _____. (2000b). *El cuento fantástico venezolano en el siglo XIX*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación.
- _____. (2013a). *Servicio crítico. Despachos tentativos sobre literatura venezolana*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- _____. (2013b). *De qué va el cuento. Antología del relato venezolano 2000-2012*. Caracas: Editorial Santillana.
- Sevilla, I. de (2004). *Etimologías*. Madrid-España: Biblioteca de Autores Cristianos. [online]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc> [Consulta: 2014, Febrero 10]
- Scholem, G. El Bien y el Mal en la Cábala. En: K. Kerényi. (et al). *Arquetipos y símbolos colectivos*. Círculo Eranos I. (pp. 97-133). Barcelona-España: Anthropos Editorial.
- Shakespeare, W. (2007, orig. 1602). Hamlet. Buenos Aires-Argentina: Colihue. [online]. Disponible en: <https://books.google.co.ve> [Consulta: 2014, Febrero 15]
- Silva, J. (2003). *Del retrato a la máscara en el laberinto literario de Arturo Úslar Pietri*. San Carlos-Cojedes: Fondo Editorial Tiriguá.
- Silva, L. (1985). *Los astros esperan. Poesía y mito en Mysis de Juan Liscano*. Barcelona-España: Alfadil Ediciones.
- Solares, B. (2001). La cara femenina de Dios. Aproximaciones al fondo matricial mesoamericano. En: B. Solares. (Coord.). *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*. (pp.247-300) Barcelona-España: Anthropos Editorial/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias. Universidad Autónoma de México.
- _____. (2006). Aproximación a la noción de imaginario. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Universidad Nacional Autónoma de México. Vol. XLVIII. (198), 129-141.
- _____. (2007). *Madre terrible. La Diosa en la religión del México Antiguo*. Barcelona-España: Anthropos Editorial/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias. Universidad Autónoma de México.
- _____. (2011). Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Vol. LVI, 13-24.
- Strauss, R. (2004). *El diablo en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.

- Suárez Hermoso, J. (2006). *El canoero del Caípe*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- _____.(2013). Cuadernos de cuentos embusteriaos. En: I. Medina López. *100 cachos: Antología de la narrativa fantástica oral de Cojedes*. (pp.39-48). San Carlos-Estado Cojedes: Publicaciones del Área de Estudios de Postgrado de la UNELLEZ-Cojedes.
- Szurmuk, M. y Mckee, R. (2009). *Diccionario de Estudios Culturales latinoamericanos*. México: Siglo veintiuno editores.
- Teoría y praxis del cuento en Venezuela*. (1992). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Todorov, T. (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- _____. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.
- _____.(1992). *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- _____. (1993). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Torrealba, A. J. (1987). *Diario de un llanero*. (Edición y estudio de Edgar Colmenares del Valle). Caracas. Universidad Central de Venezuela- Gobernación del Estado Apure.
- Tovar, Y. (1998). Llano: universo fantasmal. En: D. Delgado. *El Silbón. Realidad y leyenda... Leyenda y realidad*. (pp. 16-17). Acarigua, estado Portuguesa: Impresos CES-MAR.
- _____. (2005). Símbolos de la llaneridad en la poesía musical de Joel Hernández. *Investigaciones Literarias*. Vol. I-II (13), 83-108
- _____. (2007). Intertextualidad literaria del pasaje llanero de Joel Hernández con dos novelas galleguianas y las *Cantas* de Arvelo Torrealba. En: *Memorias de las XVII Jornadas Técnicas de Investigación y I de Postgrado*. (pp. 213-220). San Carlos: Vicerrectorado de Infraestructura y Procesos Industriales.
- _____. (2013). Tres sucesos con el espanto de la Mula Maneá. En: I. Medina López. *100 cachos: Antología de la narrativa fantástica oral de Cojedes*. (pp.115-120). San Carlos-Estado Cojedes: Publicaciones del Área de Estudios de Postgrado de la UNELLEZ-Cojedes.
- Trías, E. (1991). *Lógica del límite*. Barcelona: Destino.
- _____. (2001). El instante y las tres eternidades (variaciones sobre temas de Nietzsche). En: B. Solares. (Coord.). *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*. (pp.21-33). Barcelona-España: Anthropos Editorial/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias. Universidad Autónoma de México.
- _____. (2013). *Lo bello y lo siniestro*. 2da.edición. Barcelona-España: Random House Mondadori

- Troconis de Veracochea, E. (1969). *Documentos para el estudio de los esclavos negros en Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Ubidia, A. (Comp.). (2010). *Cuentos, leyendas, mitos y casos del Ecuador*. Quito-Ecuador: Libresa.
- Úslar Pietri, A. (1985, orig. 1930). *Las lanzas coloradas*. Bogotá-Colombia: Planeta Colombiana Editorial.
- _____. (1990). *Cuarenta ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Valdés, M. (2002). En la mirada, en el oído. Narraciones tradicionales de la Llorona. *Revista de Literaturas Populares*. (2), 139-157.
- Valdez, A. (1990). Vigencia de la llaneridad. *Revista Parángula*. (9), 40-46.
- Valverde Valdés, M. (2001). El Jaguar y el poder entre los Mayas prehispánicos. En: B. Solares. (Coord.). *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*. (pp.192-246). Barcelona-España: Anthropos Editorial/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias. Universidad Autónoma de México.
- Valverde, S. (2003). Paul Ricoeur: Hermenéutica y simbolismo. *Revista Filosofía*. Universidad de Costa Rica. XLI. (104), 51-59.
- Valle Arizpe, A. de (1978). *Historia, tradiciones y leyendas de calles de México*. México: Diana.
- Varela, C. (editor.). (1986). *Cristóbal Colón. Los cuatro viajes*. Madrid-España:Testamento.
- Vax, L. (1965). *Arte y literatura fantástica*. Buenos Aires-Argentina:Eudeba.
- _____. (1980). *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Versión castellana de Juan Aranzadi. Madrid: Taurus Ediciones.
- Vera Morales, V. (1978). *Maracas*. Caracas: Mersifrica.
- Villoria, O. (2005). Literariedad de la poesía oral de Francisco Montoya. *Investigaciones Literarias*. Vol. I-II (13), 109-128
- Viñas Piquer, D. (2008). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, España: Ariel.
- Walsh, K. (Editora). (2003). *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*. Quito-Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar. Ediciones ABYA-YALA.
- _____.(2005). Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad. *Signo y Pensamiento*. (46), 39-50
- _____. (2007). Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento “otro” desde la diferencia colonial. En: S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel. (Comps.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo*

global. (pp. 47-62). Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana.

Wunenburger, J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires-Argentina: Del Sol.

Yurman, F. (2005). *Crónica del anhelo*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Zambrano, G. (2014). ¿Inmortalidad o repetición? El mito revisitado en “Una flor amarilla”, de Julio Cortázar. *Contexto*. Vol. 18 (20), 129-143

Zavala, L. (2007). *La ficción posmoderna como espacio fronterizo: Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. [Tesis doctoral]. Ciudad de México: El Colegio de México. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

ANEXOS

CORPUS BÁSICO DE LA LEYENDA FANTÁSTICA EN LA LLANURA
VENEZOLANA

FLORENTINO Y EL DIABLO de Alberto Arvelo Torrealba

FEDERICO Y MANDINGA de José Jiménez, “el Pollo de Orichuna”

LA LEYENDA DE LA MULA MANIÁ DE LA MATA CARMELERA de
Isaías Medina López

LA CASCABEL DEL DIABLO de Antonio José Aguilar

LEYENDA DE JUAN MACHETE de José Jiménez, “el Pollo de Orichuna”

EL HACHADOR PERDIDO de Hipólito Arrieta y Jenny Tatiana Colmenares

EN EL ALTO APURE (LA BOLA DE FUEGO) de Lolita Robles de Mora

LA LEYENDA DE PAULINO EL TURPIAL Y CUSTODIO QUENDO de José Romero
Bello

HISTORIA DE LAS GALERAS DEL PAO de Dámaso Figueredo

EL SILBÓN de Dámaso Delgado

LA HISTORIA DE LA SAYONA de José Jiménez, “el Pollo de Orichuna”

LA LEYENDA DE LA LLORONA de Álvaro Parra Pinto

ANEXO 1

DAEMOFÁNICAS

FLORENTINO Y EL DIABLO*

(Versión de 1950)

Alberto Arvelo Torrealba

*Tomada de: Acevedo, Ángel Eduardo. (Prólogo). (2005). Alberto Arvelo Torrealba. Antología poética. Con la segunda versión de Florentino y el Diablo. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana/Biblioteca Básica de Autores Venezolanos.

EL RETO

El coplero Florentino
por el ancho terraplén
caminos del Desamparo
desanda a golpe de seis.

Puntero en la soledad
que enluta llamas de ayer,
macolla de tierra errante
le nace bajo el corcel.
Ojo ciego el lagunazo
sin garza, junco ni grey,
dura cuenca enterronada
donde el casco da traspié.
Los escuálidos espinos
desnudan su amarillez
las chicharras atolondran
el cenizo anochecer
parece que para el mundo
la palma sin un vaivén.

El coplero solitario
vive su grave altivez
de ir caminando el erial
como quien pisa vergel
en el caño de Las Ánimas
se para muerto de sed
en las patas del castaño
ve lo claro del jagüey.

El cacho de beber tira,
en agua lo oye caer;
cuando lo va levantando
se le salpican los pies,
pero del cuerno vacío
ni gota pudo beber.
Vuelve a tirarlo y salpica

el agua clara otra vez,
mas sólo arena sus ojos
en el turbio fondo ven.

Soplo de quema el suspiro,
paso llano el palafrén,
mirada y rumbo el coplero
pone para su caney,
cuando con trote sombrío
oye un jinete tras él.

Negra se le ve la manta,
negro el caballo también;
bajo el negro pelo –e- guama
la cara no se le ve.
Pasa cantando una copla
sin la mirada volver:

-Amigo, por si se atreve,
aguárdeme en Santa Inés,
que yo lo voy a buscar
para cantar con usted.

Mala sombra del espanto
cruza por el terraplén.
Vaqueros de lejanía
la acompañan en tropel;
la encobijan y la borran
pajas del anochecer.

Florentino taciturno
coge el banco de través.
Puntero en la soledad
que enlutan llamas de ayer
parece que va soñando
con la sabana en la sien.
En un verso largo y hondo
se le estira el tono fiel:

-Sabana, sabana, tierra
que hace sudar y querer,
parada con tanto rumbo,
con agua y muerta de sed,
una con mi alma en lo sola,
una con Dios en la fe;
sobre tu pecho desnudo
yo me paro a responder:
sepa el cantador sombrío
que yo cumplo con mi ley
y como canté con todos

tengo que cantar con él.

LA PORFÍA

Noche de fiero chubasco
por la enlutada llanura,
y de encendidas chipolas
que el rancho del peón alumbran.
Adentro suena el capacho,
afuera bate la lluvia;
vena en corazón de cedro
el bordón mana ternura;
no lejos asoma el río
pecho de sabana sucia;
más allá coros errantes,
ventarrón de negra furia,
y mientras teje el joropo
bandoleras amarguras
el rayo a la palma sola
le tira señeras puntas.

Súbito un hombre en la puerta:
indio de grave postura,
ojos negros, pelo negro,
frente de cálida arruga,
pelo de guama luciente
que con el candil relumbra.

Un golpe de viento guapo
le pone a volar la blusa,
y se le ve jeme y medio
de puñal en la cintura.

Entra callado y se apuesta
para el lado de la música.

Oiga vale, ese es el Diablo
-La voz por la sala cruza-.

Mírelo cómo llegó
con tanto barrial y lluvia,
planchada y seca la ropa,
sin cobija y sin montura.
Dicen que pasó temprano,
como quien viene de Nutrias,
con un oscuro bonguero
por el paso de Las Brujas.

Florentino está silbando
sones de añeja bravura

y su diestra echa a volar
ansias que pisa la zurda,
cuando el indio pico de oro
con su canto lo saluda.

EL DIABLO

Catire quita pesares
contéstame esta pregunta:
¿Cuál es el gallo que siempre
lleva ventaja en la lucha
y aunque le den en el pico
tiene picada segura?

FLORENTINO

Tiene picada segura
el gallo que se rebate
y no se atraviesa nunca,
bueno si tira de pie,
mejor si pica en la pluma.

EL DIABLO

Mejor si pica en la pluma.
Si sabe tanto de todo
diga cuál es la república
donde el tesoro es botín
sin dificultad ninguna.

FLORENTINO

Sin dificultad ninguna,
la colmena en el papayo
que es palo de blanda pulpa:
el que no carga machete
saca la miel con las uñas.

EL DIABLO

Saca la miel con las uñas.
Contésteme la tercera
si respondió la segunda,
y diga si anduvo tanta
sabana sin sol ni luna
quién es el que bebe arena
en la noche más oscura.

FLORENTINO

En la noche más oscura
no quiero ocultar mi sombra
ni me espanto de la suya.
Lo malo no es el lanzazo
sino quien no lo retruca:
tiene que beber arena
el que no bebe agua nunca.

EL DIABLO

El que no bebe agua nunca.
Así cualquiera responde
barajando la pregunta.
Si sabe dé su razón
y si no, no dé ninguna:
¿Quién mitiga el fuego amargo
en jagüey de arena pura,
quién mata la sed sin agua
en la soledad profunda?

FLORENTINO

En la soledad profunda
El pecho del medanal,
el romance que lo arrulla,
la conseja que lo abisma,
el ánima que lo cruza,
la noche que lo encobija,
el soplo que lo desnuda,
la palma que lo custodia,
el lucero que lo alumbra.
¿Qué culpa tengo, señores,
si me encuentra el que me busca?

EL DIABLO

Si me encuentra el que me busca
el susto lo descarea.
Falta un cuarto pa' la una
cuando el candil parpadea,
cuando el espanto sin rumbo
con su dolor sabanea,
cuando Florentino calla
porque se le va la idea,
cuando canta la pavita,
cuando el gallo menudea.

FLORENTINO

Cuando el gallo menudea
la garganta se me afina
y el juicio se me clarea.
Yo soy como el espinito
que en la sabana florea:
le doy aroma al que pasa
y espino al que me menea.

EL DIABLO

Espino al que me menea.
No le envidio al espinito
las galas de que alardea:
cuando la candela pasa
la pata se le negrea.
Con plantaje y bulla de ala
no se cobra la pelea.
Vaya poniéndose alante
pa´ que en lo oscuro me vea.

FLORENTINO

Pa´ que en lo oscuro me vea.
Amigo no arrime tanto
que el bicho se le chacea.
Atrás y alante es lo mismo
pa´ el que no carga manea.
El que va atrás ve p´alante
y el que va alante voltea.

EL DIABLO

El que va alante voltea
a contemplar lo que sube
borrando lo que verdea:
en invierno el aguazal
en verano la humarea.
Me gusta cantar al raso
de noche cuando ventea
porque así es como se sabe
quien mejor contrapuntea.

FLORENTINO

Quién mejor contrapuntea
hace sus tratos de día
y trabaja por tarea.
“¡Cójame ese trompo en la uña
a ver si tataratea! ”
Ni que yo fuera lechuza

en campanario de aldea
para cantar en lo oscuro
con esta noche tan fea.

EL DIABLO

Con esta noche tan fea.
Una cosa piensa el burro
y otra el que arriba lo arrea.
¡Ay, catire Florentino!
Escuche a quien lo previene:
déle tregua a la porfía
pa' que tome y se serene
si no quiere que le falle
la voz cuando se condene.

FLORENTINO

La voz cuando se condene.
Mientras el cuatro me afine
y la maraca resuene
no hay espuela que me apure
ni bozal que me sofrène,
ni quien me obligue a beber
en tapara que otro llene:
coplero que canta y toca
su justa ventaja tiene:
toca cuando le da gana,
canta cuando le conviene.

EL DIABLO

Canta cuando le conviene.
Si su destino es porfiar
aunque llueva y aunque truene
le voy a participar,
amigo, que en este duelo
yo no le vengo a brindar
miel de aricas con buñuelo.
Si se pone malicioso
no me extraña su recelo
que al que lo mordió macagua
bejuco le para el pelo.

FLORENTINO

Bejuco le para el pelo.
Contra un giro atravesao
yo mi pollo ni lo amuelo.
Entre cantadores canto,

entre machos me rebelo,
entre mujeres me sobra
muselina y terciopelo;
cuando una me dice adiós
a otra le pido consuelo.
Desde cuando yo volaba
paraparas del rayuelo
vide con la noche oscura
la Cruz de Mayo en el cielo.

EL DIABLO

La Cruz de Mayo en el cielo.
A mí no me espantan sombras
ni con luces me desvelo:
con el sol soy gavián
y en la oscuridá mochuelo,
familia de alcaraván
canto mejor cuando vuelo;
también como la guabina
si me agarra me le pelo,
también soy caimán cebao
que en boca ´e caño lo velo.

FLORENTINO

Que en boca ´e caño lo velo.
Me acordé de aquel corrío
que me lo enseñó mi abuelo:
Velando al que nunca pasa
el vivo se quedó lelo,
para caimán el arpón
para guabina el anzuelo,
patiquín que estriba corto
no corre caballo en pelo.
¿Con qué se seca la cara
el que no carga pañuelo?
¿Pa´ qué se limpia las patas
el que va a dormí en el suelo?

EL DIABLO

El que va a dormí en el suelo
pega en la tierra el oío
si tiene el sueño liviano
nunca lo matan dormío.
Los gallos están cantando
escúchales los cantíos,
los perros están aullando
recuerde lo convenío.
“Zamuros de La Barrosa

del alcornocal del Frío
albricias pido señores
que ya Florentino es mío”.

FLORENTINO

Que ya Florentino es mío.
¡Ñéngueres de Banco Seco!
taro-taros del Pionío!
Si usté dice que soy suyo
será que me le he vendío,
si me le vendí me paga
porque yo a nadie le fío.
Yo no soy rancho veguero
que le mete el agua el río,
yo no soy pájaro bobo
pa’ estar calentando nío.

EL DIABLO

Pa’ estar calentando nío.
No sé si es pájaro bobo
pero va por un tendío
con la fatiga del remo
en el golpe mal medío;
y en la orilla del silencio
se le anudará el tañío
cuando yo mande a parar
el trueno y el desafío.

FLORENTINO

El trueno y el desafío.
Me gusta escuchar el rayo
aunque me deje aturdío.
Me gusta correr chubasco
si el viento lleva tronío.
Águila sobre la quema,
reto del toro bravío.
Cuando esas voces me llaman
siempre les he respondío.
¡Cómo me puede callar
coplero recién vestío!

EL DIABLO

Coplero recién vestío,
mano a mano y pecho a pecho
ando atizándome el brío

con el fuego del romance
que es don de mi señorío.
Relámpagos me alumbraron
desde el horizonte ardío
nariceando cimarrones
y sangrando a los rendíos
con la punta ´e mi puñal
que duele y da escalofrío.

FLORENTINO

Que duele y da escalofrío...
Dáme campo pensamiento
y dáme rienda albedrío
pa´ enseñarle al que no sabe
a rematar un corrió.
Cimarrones hay que verlos,
de mautes no le porfío;
puñal, sáquelo si quiere
a ver si repongo el mío.
Duele lo que se perdió
cuando no se ha defendío.

EL DIABLO

Cuando no se ha defendío
lo que se perdió no importa
si está de pies el vencío,
porque el orgullo indomable
vale más que el bien perdío.
Por eso es que me lo llevo
con la nada por avío
en bongo de veinte varas
que tiene un golpe sombrío.
Y vuelvo a cambiarle el pie
a ver si topa el atajo.

FLORENTINO

A ver si topa el atajo.
Cuando se fajan me gusta
porque yo también me fajo
*“Zamuros de la Barrosa
del Alcornocal de Abajo
ahora verán, señores,
al Diablo pasar trabajo.”*

EL DIABLO

Al Diablo pasar trabajo.
No miente al que no conoce

ni finja ese desparpajo,
mire que por esta tierra
no es primera vez que viajo,
y aquí saben los señores
que cuando la punta encajo
al mismo limón chiquito
me lo chupo gajo a gajo.

FLORENTINO

Me lo chupo gajo a gajo.
Usté que se alza el copete
y yo que se lo rebajo.
No se asusten, compañeros,
déjenlo que yo lo atajo
déjenlo que pare suertes
yo sabré si lo barajo;
déjenlo que suelte el bongo
pa' que le coja agua abajo;
antes que Dios amanezca
se lo lleva quien lo trajo;
alante el caballo fino,
atrás el burro marrajo.
¡Quién ha visto dorodoro
cantando con arrendajo!
Si me cambia el consonante
yo se lo puedo cambiar.

EL DIABLO

Yo se lo puedo cambiar.
Los graves y los agudos
a mí lo mismo me dan,
porque yo eché mi destino
sobre el nunca y el jamás.
¡Ay!, catire Florentino,
cantor de pecho cabal,
qué tenebroso el camino
que nunca desandaré,
sin alante, sin arriba,
sin orilla, sin atrás.
Ya no valen su baquía,
su fe ni su facultá,
catire quita pesares,
arrendajo y turupial.

FLORENTINO

Arrendajo y turupial.
De andar sólo esa vereda
los pies se le han de secar,

y se le hará más profunda
la mala arruga en la faz;
porque mientras llano y cielo
me den de luz su caudal,
mientras la voz se me escuche
por sobre la tempestá,
yo soy quien marco mi rumbo
con el timón del cantar.
Y si al dicho pidió ayuda
aplíquese esta verdá
que no manda marinero
donde manda capitán.

EL DIABLO

Donde manda capitán
usted es vela caída,
yo altivo son de la mar.
Ceniza será su voz,
rescoldo de muerto afán
sed será su última huella
náufraga en el arenal,
humo serán sus caminos,
piedra sus sueños serán,
carbón será su recuerdo,
lo negro en la eternidá,
para que no me responda
ni se me resista más.
Capitán de la Tiniebla
es quien lo viene a buscar.

FLORENTINO

Es quien lo viene a buscar.
Mucho gusto en conocerlo
tengo señor Satanás.
tengo señor Satanás
Zamuros de la Barrosa
salgan del Alcornocal
que al Diablo lo cogió el día
queriéndome atropellar.
Sácame de aquí con Dios
Virgen de la Soledá,
Virgen del Carmen bendita,
sagrada Virgen del Real,
tierna Virgen del Socorro,
dulce Virgen de La Paz,
Virgen de La Coromoto,
Virgen de Chiquinquirá,
piadosa Virgen del Valle,
santa Virgen del Pilar,

Fiel Madre de los Dolores
dáme el fulgor que tú das
¡San Miguel! dame tu escudo,
tu rejón y tu puñal,
Niño de Atoche bendito,
Santísima Trinidad.

(En compases de silencio
negro bongo que echa a andar.
¡Salud, señores! El alba
bebiendo en el paso real).

ANEXO 2

FEDERICO Y MANDINGA* José Jiménez, “el Pollo de Orichuna”

Tomada de: Jiménez, José, “el Pollo de Orichuna”. (2001). Federico y Mandinga. En: Puras Leyendas. Volumen 1. José Alí Nieves y José Jiménez, “el Pollo de Orichuna”. [Intérpretes] [CD, pista 2] Caracas: Cachilapo.

•
José Jiménez (Victorio, Declamador y Federico)

José Alí Nieves (Llanero y Mandinga)

VICTORIO

Alza el vuelo mi garcita,
alza el vuelo mi garcita
con rumbo hacia tu garcero
viene cayendo la noche
junto con el aguacero
y hay demasiado peligro
pa’ que duermas en el suelo.

LLANERO

Ja, ja, ja ¡Vaya, cuñao Victorio, yo no sabía que usted, cantaba tan sabroso! ¿Y de qué se está acordando que lo veo tan inspirao?

VICTORIO

Aquí cuñao, contemplando eje palo de agua, que se viene esmamonando del Arauca pacá, y cuando caiga to’ ese aguacero, vamos a bebé el agua paraos.

LLANERO

Ese relámpago está apuraíto, pue.

VICTORIO

Sí señor, ta’ igualitico a la noche que Federico tuvo la tragedia con Mandinga.

LLANERO

¿Y de qué me está hablando, usted, cuñao?

VICTORIO

¡Guá! ¿Acaso, usted, no ha oído hablando que Mandinga jue el espanto que le salió a Federico queriéndoselo llevá, y lo dejó impendio pa’ toel resto de su vida?

LLANERO

¡Ah! ¿Sí? Pero... ¿eso no es cuento, pues?

VICTORIO

¿Cuento? Eso es verdaitica. Eso pasó aquí mismítico en el Hato “Los Camorucos”.

LLANERO

Usted, ¿se sabe esa historia?

VICTORIO

Yo sí me la sé, completa.

LLANERO

Bueno, y ¿por qué no me cuenta un peazo de ella? Aunque sea

VICTORIO

Bueno, yo le voy a contá el corrió que le hicieron los poetas esa época. Porque eso pasó hace muchos años atrás. ¡Pare el oído pue!

DECLAMADOR

El rebelde Federico
desde sus propias entrañas
nació creyendo en sí mismo,
el miedo con él no andaba.
Nunca tomaba consejo,
hacía lo que le daba gana,
su ambición era la copla
soñaba con la parranda.
Una noche tenebrosa
en las horas más tempranas
montó su caballo zaino
y se terció la guitarra
y dio rienda campo afuera
una fiesta muy nombrada
pero el colmo é su desgracia
jamás se lo imaginaba.
Como la noche era negra
sólo el cocuy le alumbraba
le hizo la cruz al camino
poniéndose su chamarra.
Al rato de andar camino
envuelto entre gotas de agua
tendió la vista a lo lejos

y tramolió una mascada.
Bajo la luz del relámpago
que siempre le cobijaba
con truenos y fuertes lluvias
el coplero desandaba,
contemplando solitario
a su llanura enlutada.
Mientras que apura la marcha
pensando que le faltaba,
varias leguas de camino
y la hora se le avanzaba,
desliza un silbido lento
que todo esto le inspiraba;
pero al mismo tiempo
siente unas coplas en voz baja.

MANDINGA

¿Dónde andas forasterito?
que yo te vengo buscando
para invitarte a cantar
esta noche en el parrando
si es que no le tienes miedo
a los llamados espantos.

VICTORIO (en declamación)

Un jinete más atrás
que al volverle la mirada,
vio un caballo rucio moro
que iba encendido en llamas,
y quien le dijo las coplas,
este no le miraba
Federico como torpe,
y como nada le importaba,
siguió su rumbo sereno,
sin preocuparse por nada
cuando de nuevo las coplas
en forma más arbitraria,
recordándole un consejo
que en esa tarde le daba.

MANDINGA

Federico no te vayas
mira bien que está lloviendo
y salen espantos feos
en esta noche de invierno
mira que no es el primero
que ha salido oscureciendo
y se pierde para siempre

por aquí en estos terrenos.

VICTORIO (en declamación)

Visión de espíritu malo
se le atraviesa en la oscurana
quejas de aguaitacaminos
entre solfeos de guacaba
y ruidos muy espantosos
que su compás le acompaña
llegando a La Mata El Muerto
donde decían que asustaban
porque eran ruinas muy viejas
de las épocas pasadas
Federico se encontró
en un cajón de sabana
un cementerio perdido
y entre las tumbas que hablaban:
“Soy el dueño de éstas tierras y
quien transite a éstas horas de la noche
tiene que ser mío también”.
Tan rebelde es Federico
que ni esto lo acomplejaba
oyendo todas estas cosas
como indignado de rabia
cuando se deja escuchar
en tono de voz timbrada:
¡Qué va hombre!
Si piensan asustarme
están bien equivocados,
yo no creo en esas tonterías,
no creo en cuentos de camino.
La lluvia se hacía más fuerte
y el ventarrón lo atrapaba
rayos y sacudones
era lo que se escuchaba
reventones en el río
sonando de banda a banda
y una guarura en el paso
donde abordar le tocaba.
Un canoero a su frente
desconoció en la pasada
porque iba río arriba
sin boga, sin marinero
sin canaleta y sin nada.
Cuando Federico estaba
puntiandito una tonada
entra un goajibo enflusado
sin dejarse ver la cara
luciendo botas negritas
y dos cuartas de polainas

invitándole de frente
que a cantar lo acompañara.

MANDINGA

Aaaaaay
Junto a palma y esperanza
adornaban tu sendero
adornaban tu sendero
cuando a tu lado pasó
convertido en Bola ´e Fuego
el Retador de la Hombría
en un rucio moro negro
sin percibirse siquiera
que sería tu compañero.

FEDERICO

Caminante sin baquiano
me llaman desde pequeño
pero con quien no conozco
ni me chanzo ni me juego
al penar que te acompañe
está bien loco y enfermo
si quiere que lo conozca
presénteseme primero.

MANDINGA

Nochedumbre y soledades
sembrarás en tu recuerdo,
sembrarás en tu recuerdo
y no te importa quién soy,
dónde voy, ni dónde vengo
temprano te lo dijeron
cuando estaba oscureciendo
que no era el primer porfiado
que sin sol, luna y lucero
había llegao completo
a las pailas del Infierno.

FEDERICO

No venga con musarañas
ni algarabías de gallero
mire que con esa frase,
usted, no me mete miedo
y en el corrió legendario
me llaman “el Andariego”
pero el salir de mi casa
a mi Dios me le encomiendo

alma y Espíritu Santo
en vida y en cuerpo entero.

MANDINGA

Si se resiste a seguirme
en el regreso lo espero,
en el regreso lo espero
allá en La Mata del Muerto
donde encontró el cementerio
boquerón de monte oscuro
agujones del riachuelo
te saldrán a recibir
con todos sus compañeros
el monstruo de las tinieblas
araguatos y murciélagos.

FEDERICO

Usted siempre está aboyando
como babo en caramero
dentifíquese temprano
diga su nombre ligero
antes que me ponga bravo
y le afeite ese pelero
mire que yo aquí en el arpa
con pelú no me la llevo
a mí no me va a venir
con ese cuento severo
para el arco y la escopeta
pa' sus monos soy lancero
murciélagos y otros más
lanzando se los riego.

MANDINGA

Noches oscuras sin luna
vaqueros del negro encierro,
vaqueros del negro encierro
nafragio de soledades
hogueras del carbonero
sequedades del desierto
nubes de humo en el cerro
viejo pastor de la cumbre
domador del cabo e' hierro
esperen a Federico
el rebelde del entierro
y antes que aparezca el sol
se lo entrego el moro ciego.

FEDERICO

Compa, no se haga ilusiones,
que usted, no me ha visto serio
eso de llevarme a mí
primero tengo que verlo.
No crea que soy mango bajo
que lo agarran desde el suelo
y tampoco esclavo ´e rey
que lo cambian por dinero.
Si es que cree que yo soy suyo
le está fallando el cerebro,
yo no soy concha de arroz
que se la vendan por medio.
No se atraviese mi amigo,
pélele el ojo al tranquero
porque lo puede agarrar
la pala del sepulturero.

MANDINGA

Voy a echá una travesía
sobre el quemadal tostado,
sobre el quemadal tostado
para ver si el entorchado
sigue ese rumbo del tema
y que te cause problemas
cuando te venga a buscar
un bonguero sin rival
sobre su bongo enlutado
con dos cuernos corcovados
y un caballo rucio moro
pintado del mismo modo
como a tu lado pasó
y no es que diga ser yo
ni que te quiera asustar
sino que de las tinieblas
ya lo mandó el Capitán.

FEDERICO

Si, usted, me canta por tema
por tema le canto yo
y mi abuelita me dio
un santo Cristo sagrado
una cruz y un rosario
por si me salía el Maligno
el mismo que a Florentino
en un tiempo atropelló
pero su plan le falló

cuando lo estuvo en el reto
porque nacimos completos
por raza y por descendencia
pues no tengo diferencia
soy su hermano carnal
y si me viene a buscar
apriétese los calzones
y aunque me eche candela
lo peleo de hombre a hombre.

MANDINGA

Ya se está llegando la hora
en que alcaraván no duerme,
en que alcaraván no duerme
y se oye el cantar del ñéngüere
acortejado en lo oscuro
se oye un golfo de zamuro
alrededor de la casa
un murciélago que pasa
a todo lo ancho e' la sala
y la gente horrorizada
se encuentran arrinconadas
será que le tienen miedo
al goajibo empolainado.

FEDERICO

Espanto a usted y el que quiera
Pa' que le cojan camino
que soy como el remolino
convertido en huracán
todas las plagas se van
cuando les pego de frente
espero que se reviente
el ritmo de sus apuros
murciélagos y zamuros
van a perder su estadía
viene lo claro del día
los gallos están cantando
y Mandinga está fallando
perdido de polo a polo
quedará el infierno solo
si por aquí amanece
le voy a da una paliza
que no pueda ni valerse.

MANDINGA

Arenas del río silente
testiguarán tu pasada,

testiguarán tu pasada
en la negra madrugada
que tenemos al presente
cariñoso y complaciente
te entregarás a tu dueño
en este mundo pequeño
no hay nadie que se resista
porque pierde hasta la vista,
la voz, la furia y el brío
y llega a mis pies rendío,
después de ser tan renuente
porque no debe oponerse
sabiendo que está perdiendo
y por estarse oponiendo
fue que cayó entre mis garras
señores este hombre es mío
ya ni con rezos se salva.

FEDERICO

Salgan a bailar muchachos
que ya no hay temor de nada
le conocí en la mirada
al misterioso goajibo
que está perdiendo los libros
hasta el ritmo y el compás
y mírenlo como va
relampagueando los ojos
de aquí a un rato lo recojo
con golpes que se dio solo
y andará por los rincones
si acaso lo descubrimos
y si a buscarme ha venido
se le fue el macho de nalga
ya no puede con la carga
el amigo Satanás
si nunca he creído en diablos
a qué me viene a buscar.

MANDINGA

Te voy a hacé una pregunta
coplerito resentido
dime: ¿si el ave que crece
vuelve de nuevo a su nido?

FEDERICO

Pájaro pichón que vuela
vuelve a ser correspondido,
pero cuando vuelve a hacerlo

no es con el mismo sentido.

MANDINGA

Dime: ¿quién sin trasnocharse
duerme parado tranquilo,
que aunque la noche sea larga
no le molesta ni el ruido?

FEDERICO

En África el elefante
en Apure el cocodrilo
y el burro viejo venció
ya por los años rendido.

MANDINGA

¿Dime tú, si en la montaña
el tigre es reconocido
o si hay otro más feroz
que respete como amigo?

FEDERICO

Tigre no se come a otro
ni que lo encuentre dormido
porque los dos mueren secos
o sale el tigre agredido.

MANDINGA

Tú que vistes en la noche
aquel caballo encendido
y algo que no es de aquí:
¿por qué te opones conmigo?

FEDERICO

Tu caballo, y tus espantos
y los que vengan contigo
como coporo en tarrayas
los voy a agarrá en el tiro.

MANDINGA

Culebrón de las cavernas
y el lobo hambriento del migo

ventarrones de mis fibras
te dejarán impedido.

FEDERICO

Saque cacho pa' tumbarle
si se convierte en novillo
y lo considero buey
nariciao' de Florentino.

MANDINGA

Así no se gana cargos
coplerito sin guarismos
hablándome del pasado
y de lo que no has conocido.

FEDERICO

Con tigre no hay burro flojo
ni viejo con reumatismos
ni gato en el arestín
ni mono con paludismo.

MANDINGA

Ya su gallo no pelea
yo sé que se encuentra herido
y sin poderme colar
porque no se ha defendido.

FEDERICO

Culebra no tiene pelo
ni los batracios colmillo
que un sapo muerda un cristiano
no puede ser concebido.

MANDINGA

Señores suelto mi bongo
y pongo rumbo y destino
como Federico es mío
sepan que se va conmigo.

FEDERICO

Alcaraván de la aurora
despierta si estás dormido
para que vean que a Mandinga
con el flux to descocado

que se esfuerza a llevarme
y todavía no ha podido.

MANDINGA

Y todavía no ha podido
de hacer fuerza pa' llevarme,
de hacer fuerza pa' llevarme.
Le voy a salí al través
porque debo de encargarme
de ponerte a echar carrera
cuando presente un enjambre
de avispas y cigarrones
presentándoles alardes.

FEDERICO

Presentándoles alardes
de avispas y cigarrones.
Muchachos amigos míos,
déjenlo que me rezongue
que si es que me va a probar
si no valen sus razones
déjenlo soltar su bongo
y seguir sus ilusiones
que en lo que alce la cabeza
el barajuste es enorme.

MANDINGA

El barajuste es enorme
a lo que alce la cabeza,
a lo que alce la cabeza.
Ya sus palabras no valen
su fe ni su inteligencia
su voz no se vuelve a oír
en toda la ancha corteza
sus pies no desandarán
se secarán de dolencia
sus rumbos serán perdidos
sus ideas no tendrán fuerza
tus sueños serán por mí
hasta que desaparezcas
a rayos y candelazos
voy a acabar esta fiesta.

FEDERICO

Voy a acabar esta fiesta
a rayos y candelazos.
Reflejos de amanecer

vienen a alumbrando el rancho
y lo negro de la noche
se va yendo paso a paso
al Diablo con sus intentos
le va a pasar otro chasco
dentro de pocos minutos
le voy a entrá a rolazos
para ver cual de los dos
se considera más guapo.
(Se oyen alaridos y quejidos)

NARRADOR

Ni más ni menos, como lo cuenta la historia y así mismo sucedió, cuenta una vieja leyenda desde hace un siglo y medio atrás, que Federico y Florentino eran hermanitos carnales, huérfanos de padre y madre; pero Dios como reliquia les dio una inteligencia grande y facilidad en el canto, pero el Diablo por envidia se interpuso en la vida de los dos de la misma forma, esto es lo que se cuenta de esa vieja leyenda, el Diablo al encontrarse perdido le dio una golpiza a Federico que lo dejó impedido pa' to' el resto de su vida.

MANDINGA

No volverás a cantar
ni servirás para nada
y mirarás en tu sueño
y donde quieras que vayas
sueñas con el Retador
de la oscura madrugada
cuando te dio la paliza
el Hombre de las Uñas Largas.

TERIOFANÍA

ANEXO 3

LA LEYENDA DE LA MULA MANIÁ DE LA MATA CARMELERA*

Isaías Medina López

*Tomada de: Medina López, Isaías y Moreno, Duglas. (2007). *El Llano en voces. Antología de la narrativa fantasmal cojedeña y de otras soledades*. San Carlos: UNELLEZ.

Ninguna historia comienza sin que antes tenga otra, pero lo que le pasó a Nicolasino el mismo lo originó. Andaba yo por Cojeditos, tierra plana de Cojedes, cuando lo miré avisorao, nos saludamos como siempre, pero no me aceptó el chimó, cosa rara, pero ni modo. Le pregunté, en chanza, notando una maletica que llevaba en mano, qué si era que el cura lo había echao de la iglesia donde era monaguillo, “Voy pá Mata Carmelera”, clarito me respondió. Yo me puse cabezón, porque allí sale un espanto que no pela en los meses de verano, Nicolasino como leyendo mis pensares me soltó esta canteleta:

Dos veces ya me ha patiao
esa mula tan condená.
Le juro que voy restiao
tengo esa espina clavá.

A lo que el sin esperar mi contesta, se persigna y me lanza otra copla que mucho me atemorizó:

Yo ahora soy hombre santo
y por el cielo mandao.
Ahora no temo a espantos
ni a seres endemoniaos.
Guárdese todo quebranto
compadrito del Cacao,
esa mula está penando
por tós los que ha matao.

Pensativo igual salí para mi troja, sin sacarme, siquiera, un rato de la cabeza la leyenda de aquella mula blanca que desbarataba a los hombres para sacudirse la maldición echada por su propio amo, el presidente Joaquín Crespo, cuando Luis Loreto Lima, lo hiriera de muerte en la Mata Camelera. Dicen que un faculto conjuró a la bestia al quererse Crespo escapar. Y así maniá por un brujo y maldita por el moribundo, quedó vagando por siempre. Buscando ya las maneras de dormirme, llegó a mi mente el recuerdo de unos versos que recitaba mi viejo:

Qué tendrá la oscurana
que arrastra a todo llanero;
bien sea hoy o sea mañana

él persigue los misterios.
La noche que se engalana
con los rápidos del trueno,
al llanero como llama
espantos en los esteros.

Meciéndome en mi hamaquita caí como por gracia divina en un sueño muy profundo; me veía yo arriba de una nube, desnudo pero contento, una santa, muy hermosa, se venía acercando de a poquito hacia donde yo la esperaba, musióa la muy catira, con los ojos como de miel y los cabellos en una brillante cascada; al momento en que la santa me tiende los brazos para darme la bienvenida y yo también los estiro mi esposa me toca en el hombro y me dice; “Levántate Anselmo, que hoy no te espera aguinaldo”. ¿ Qué me quiso decir? Más tarde lo averiguaría, igual agarro yo mi camaza y llego hasta el ojo de agua a levantarme la murrunga, en eso siento una voz familiar que me canta desde el monte:

Llegándose a Apartaderos
verdadera es la Sayona,
el viejo matón hachero
te espera con la Llorona.
En la finca de la Leona
aturden las maldiciones,
porque la mula campeona
asesina a los peones.

Vólteo y no veo a nadie, ni pajaritos siquiera, busco la ropa y no la encuentro, veo hacia el ojo de agua y se empieza a poner turbio, el cielo de golpe se enfría y cuando ya me estoy hincando para invocar a las ánimas llega otra de nuevo mi mujer, pero esta vez para salvarme, “Anselmo apúrese que lo tá esperando el Gobierno”. El jefe de la comisión me dice; “Apersónese en la medicatura, para que nos confirme la historia de un moribundo que conseguimos anoche mismo, ese quedó como si le hubiese pasado una montaña de puras piedras por encima”. En el camino, el segundo del pelotón comienza a cantar con chanza:

No valieron hoy los rezos
menos la envalentoná;
a Nicolasino por eso
lo tienen que sepultá.
Doble cascós la emboscá
primero sobre los sesos
pá callar la novedad,
otros duros en los huesos
no se fuera a levantá,
el último como un beso
más debajo de la quijá.
Lo vienen a traer por eso
en parihuela montá,
estirao como un tiesto
y la Mula enrisotá.

En esos nos quedamos de una sola pieza, era el propio Nicolasino que andaba, eso sin caminar, flotando el muy ladino como plumas en el aire; Ave María. El comisario pregunta “qué asunto traes, ño muerto”, a lo que en la brisa responde:

Encontré la primavera
la propia felicidad.
Lo que buscaba yo era
monta a la Mula Maniá.
Yo dejé la rezadera,
ya pacté con Satanás,
en la Mata Carmelera
Hoy se le escucha mandá.

Y así como lo escucha; la Mula de la Mata Carmelera, consiguió un nuevo dueño. Él mismo la guía por las noches de verano y cuando alguien, se le envalentona a la bestia, es Nicolasino quien la conduce para que ella no se equivoque y nadie se le vaya liso.

ANEXO 4

LA CASCABEL DEL DIABLO*

Antonio José Aguilar

*Tomada de la versión radiofónica transcrita en: Medina López, Isaías; Moreno, Douglas y Muñoz, Carlos. (2008). Análisis de figuras espectrales en el corrió y leyendas del canto llanero tradicional. San Carlos: Universidad Nacional Experimental de los Llanos Occidentales “Ezequiel Zamora”-VIPI. Trabajo de investigación.

Fuente y elenco:

Antonio José Aguilar (Francisco Gallardo; **F**).

Luis Silva (Victorio; **V**).

Rafael Garrido (Juan el Exagerado).

Julio Mota (Antonio Fagúndez).

Leyda “La Negra” Linares (Esposa de Francisco Gallardo).

Romer Castillo (Narrador).

Porfirio Torres (Presentador).

Presentador: Corría el año 1913, era medianoche, un hombre camina por un paraje solitario, había un eclipse lunar, linterna en mano llega a un pequeño cerro, se dirige a una gruta aparentemente abandonada, en la entrada es detenido por dos hombres vestidos de negro.

Un Demonio: ¡Alto! ¿A dónde crees que vas?

Antonio Fagúndez: Quiero ver al maestro, pedí hablar con él, y él me envió a un mensajero, me citó a este lugar, a esta hora.

Un Demonio: El mensajero debió darte una contraseña.

Antonio Fagúndez: Sí, me dijo que dijera dos veces: Nosferato, Nosferato.

Un Demonio: (Risa estridente) Bienvenido a tu nueva familia, adelante, adentro encontrarás un guía y apaga esa maldita linterna.

Narrador: Este es llevado a un altar gigantesco donde hay otros extraños personajes; es obligado a quitarse la ropa, le dan un libro viejo, le enseñan lo que debe leer.

Antonio Fagúndez: Yanohá, Bechanok, miel amarga, sangre negra, vientos destructores; ayúdenlo a venir frente a mí, que yo reniego de Dios y sus cosas divinas, ven Satanás, ven Lucifer.

El Diablo: (Risa estridente) ¿Quién grande osa llamarme? Sé breve, tengo cosas importantes que hacer.

Antonio Fagúndez: Estoy cansado de pedirle a Dios para tener riquezas y no se me ha escuchado. Quiero ser el dueño de todas estas tierras, y necesito el dinero para comprarlas. Te daré lo que me pidas.

El Diablo: Un discípulo inteligente, anda, compra todo lo que quieras, pero tu alma será mía. Te advierto que tendrás problemas más adelante con un hombre, pero no temas, yo lo voy a persuadir para que me entregue el alma de su hijo y la de él. A cambio de riquezas,

toma un poco de esta, es mi sangre, sellará nuestro pacto. Ahora me tengo que ir, nos veremos en el infierno (nueva risa estridente).

Narrador: 30 años después.

Presentador: Venezuela patria grande y generosa, rica en su folclor, en sus leyendas, entre las que destacan: Florentino y el Diablo; El Silbón; la Sayona; el corrido de Juan Machete; y ahora, con ustedes (suena una cascabel), “La cascabel del Diablo”.

Narrador: Barinas, ciudad marquesa y hospitalaria de Venezuela, y arraigado en el corazón del Llano barinés: un hato, y al pie del tranquero, un hombre contempla con interés a un jinete que se le acerca a todo galope.

Juan Exagerao: So. ¡Quieto piazó ´e mocho! (se oyen relinchos de caballos) ¡Buenos días, patrón!

Narrador: Es la voz de Juan Bautista Lezama, a quien cariñosamente le dieron el apodo de Juan Exagerao, por sus dotes de embustero y porque todo lo que hablaba lo exageraba a tal punto, que los peones del hato pasaban buen rato riéndose a costillas del pobre Juan.

Francisco Gallardo: Buenas días, Juan ¿Qué lo trae porahí, tan apurao? Espero que no sea una de esas mentiras tuyas, tan aumentadas y exageradas, y terminan en tonterías.

Juan Exagerao: Tonterías, patroncito, esta vez no le voy a exagerá, la juera visto, oyó, la juera visto.

Francisco Gallardo: Cálmese, hombre, bájese dese caballo, tómese un cafecito y me cuenta con calma ¿qué es lo que yo tenía que haber visto?

Narrador: Francisco José Gallardo, hijo único de un matrimonio, tuvo que abandonar a sus padres para realizar una carrera profesional y así ayudarlos en el campo y la ganadería. Estando en la universidad recibe una carta de sus padres, donde le piden su presencia de manera inmediata en la hacienda. Éste no hace caso, logra graduarse, se casa y con su esposa recién embarazada emprende el regreso. Al llegar es notificado que sus padres habían muerto de manera misteriosa. Ahogado en el dolor, trata de comprender y radicándose definitivamente en sus tierras. En esta mañana escucha con interés a su hombre de confianza, su caporal Juan Exagerao.

Juan Exagerao: Güeno, patrón, esta vez no le voy a exagerá, todo ese brollo viene por la culpa del viejo Atencio Fagúndez, el vecino terrateniente de al lao. Ese señor desde que llegó a estas tierras, todo el mundo vive amargao, porque dicen que él es brujo y tiene paito con el Diablo. Él siempre quiso comprá estas tierras, pero sus padres nunca quisieron venderle, alegándole que estas tierras son tuyas, y se fue de aquí muy bravo, gritando que su protector se vengaría por la negativa; y desde ese mismo día apareció un culebrón azotando toa esta sabana ¡Bicho!

Francisco Gallardo: ¿Y qué tiene que ver el señor Atencio en todo esto, Juan?

Juan Exagerao: Guá ¿Qué va a tené que ve? Que aquí los animales se viven muriendo, y no es de peste ni de nada pareció, ellos aparecen muertos y se les consigue una picá ´e culebra gigantesca y esa es la misma marca que le conseguimos a sus padres.

Francisco Gallardo: ¿Y qué es lo que yo tenía que haber visto?

Juan Exgerao: Bueno, mire mi patrón, esta vez no le voy a exagerá, con estos ojos que se lo van a comé los gusanos, hoy acabo de ve la mandilata e’ cascabel más grande que haiga mirado algún ser humano en este mundo. Es grotesca, bien fea y mire, esta no le voy a exagerá, como veinte metros le calculo ¡Bicho!

Francisco Gallardo: ¡No hombre, Juan! Ya sabía por donde venía; es mejor que continúe con su trabajo y déjeme arreglar unos gallos para el domingo.

Narrador: Y Francisco Gallardo se acerca a una jaula de gallos silencioso y pensativo, pues sabía que detrás de aquellas invenciones había algo de realidad; por la extraña muerte de sus padres y la palidez en el hombre.

Francisco Gallardo (monólogo): Bueno, yo estoy con Dios, no tengo nada que temer, y la fiesta del domingo me dará ánimos para mis propósitos de rehacer esta hacienda y convertirla en la más bonita de la comarca.

Narrador: Y al llegar el domingo, todo es alegría en el pueblo, por la fiesta que daría don Cristóbal Fajardo. Conjuntos de arpa, bandola y cantos de gallos se confundían con la algarabía de la gente. Mientras salía victorioso el gallo de don Francisco.

Victorio: ¡Ah caramba!, me salió con suerte el gallo del patroncito.

Narrador: Victorio era uno de los hombres que no le gustaba perder y ese día había perdido una fuerte suma con el canagüey de don Francisco.

Francisco Gallardo: ¿Cómo fue que me dijo, camarita?

Victorio: Mire, señor Gallardo, si alguna cosa tenemos que arreglá, usted y yo, vamos a hacelo al pie del arpa primero y después veremos qué pasa.

Francisco Gallardo: Ni está oscuro ni está lloviendo, el maestro que toque el arpa y usted, arranque cuando quiera.

Voces de Peones: Mira, vale, esa gente va a contrapuntear, yo voy a Francisco Gallardo.

V: Bienvenido, don Francisco,
yo lo quería conocer
le voy hacé una pregunta
no se me vaya a ofender:
¿diga, si usted, es el varón
pa' matá esa cascabel
que vive en el ható suyo
y que mandó Lucifer?

F: Con mucho gusto, Victorio,
yo le voy a responder:
cuando estaba muy pequeño
fue que pude conocer
al Llano por los peligros
habidos y por haber
ahora que soy un adulto
cómo no lo voy a hacer.

V: Con esa pinta que carga
parece hombre de papel
no creo que la valentía
le recorra por la piel.
Apriétese, porque el Diablo
le va a chupá hasta la hiel,
si usted, no le vende a Atencio
se lo va a llevar también.

F: Todo aquel que es ignorante
nunca podrá comprender
que el hombre que anda con Dios
nunca deberá temer.
Métase, usted, con el Diablo
en mi ható para ver
y demostrarle enseguida
quién es el que va a correr.

V: ¿Quién fue el que lo convidó?
¿Por qué se vino a meter?
Llanero de pacotilla
que lo que sabe es leer,
pero en el cajón del Llano
montados sobre un corcel
sabemos somos nosotros
porque ese es nuestro cuartel.

F: Sepa que yo soy un hueso
muy difícil de roer
ese miedo que, usted, siente
dónde se lo va meter
si le tiene miedo al Diablo
pues embárguese con él
que Dios dijo Dios y hombre
y yo muero con su ley.

V: Yo no es que le tengo miedo
pero sí le puedo oler
que el Diablo y sus intenciones
por medio de la cascabel
está arrasando con todo
lo que, usted, pueda tener
y apriétese camarita
porque lo va a poseer.

F: Muerto no le sale a vivo
ese es un embuste cruel,
aunque usted, no me lo crea
yo me conformo con ser
un amante de la paz
hijo de Dios cien por cien
y el mal puede ser muy grande
pero lo domina el bien.

V: Cuando el demonio te salga,
¿qué es lo que le vas hacer?
debes de tomar en cuenta,
¿qué es lo que vas a ofrecer?
Pues, según cuentan que el pacto
que hizo con el hombre aquel
que tan sólo un hijo tuyo
te salvará de caer.

F: Yo no hice pactos con nadie
y menos con Lucifer
mi esposa y yo nos amamos
de una manera tan fiel
que si un hijo de los dos

lo tenemos que perder
se lo encomiendo al creador
que él lo sabrá defender.

V: Ya le pregunté bastante
y me supo responder
vaya pelando pa' fuera
se lo sabré agradecer
complázcame, don Gallardo
porque le quiero romper
los cuatro dientes que tiene
y reírme del placer.

F: Yo a usted, lo voy a enseñar
que no se debe ofender
me le va a quitar las conchas
a este chaparro ´e laurel
pa' que sepa que los hombres
no se visten de papel
y el hombre no es por la ropa
sino el orgullo de ser.

Narrador: Al terminar el contrapunteo los ánimos comienzan a subirse e interviene Juan Exagerao.

Juan Exagerao: ¿Qué pasó...? Victorio. Esta vez no le voy a exagerar, deje la furruca que tiene prendida con el patrón, porque me le voy a dormir en la barranca ´el ojo con un puñetazo que va a escribir su nombre y apellido con el cuerpo en la tierra.

Narrador: Victorio se lanza al ataque: Es un peleador inexperto, pues lanza puñetazos al revés y al derecho, estos son esquivados con facilidad. Victorio se siente frustrado, al no lograr conectar un golpe, saca un cuchillo de su cintura lanzando erradas cuchilladas sobre la humanidad de Francisco Gallardo, éste asesta un puntapié en el brazo de Victorio y logra desarmarlo. El cuchillo vuela por los aires y va a caer a los pies del Comisario, quien llega en ese momento e intenta detener la pelea.

Comisario: ¡Alto, deténganse! ¿De quién es este cuchillo?

Francisco Gallardo: Mío no es, Comisario. Yo nunca he usado un arma en contra de un ser humano.

Comisario: ¿Y quién es usted?

Francisco Gallardo: Yo soy Francisco Gallardo, el hijo del viejo Pancho.

Comisario: Francisquito, claro que te conozco, hijo.

Narrador: Victorio, aprovechando el descuido de éstos, desenfunda un revolver que siempre carga escondido bajo la blusa y se escuchan dos detonaciones.

Narrador: El primero viene del arma de Victorio, quien falla en su intento.

Francisco Gallardo: Me salvaste la vida, Juan.

Narrador: El segundo viene del arma de Juan Exagero, que nunca perdió los movimientos de Victorio. Éste se desploma, ya sin vida.

Otra voz: Mira vale, lo mató.

Comisario: Ya vi que esto es en defensa propia, pero es mejor que Francisco y sus hombres se retiren. Ustedes, ustedes, recojan ese muerto y que siga la fiesta.

Narrador: Y don Francisco se aleja con sus hombres; se dirige a su hato donde un manto de luto ha cubierto toda la extensa llanura de sus tierras. Parece que el demonio

presiona. Al llegar es recibido por su joven esposa, quien alarmada cuenta los sucesos del día.

Matilde: ¡Ay, Francisco! Ese animal ha seguido causando estragos en la hacienda y yo tengo mucho miedo.

Francisco Gallardo: Cálmate mujer, que no es para tanto.

Matilde: ¿Qué no es para tanto? Francisco, te parece poco quince, veinte reses muertas diarias.

Francisco Gallardo: Bueno mujer, ya veremos qué se hace.

Narrador: Y en un amanecer llanero don Francisco acaricia las cuerdas de un cuatro.

F: Luna llena, luna llena
ya te vas mi luna llena,
si te va mal en el rumbo
porque mejor no te quedas,
luna llena.

Lucerito, lucerito
que acompañas a la luna,
dile a mi Dios que me ayude
para salvar mi fortuna,
lucerito.

Francisco Gallardo: ¡Juan!

Juan Exagerao: Dígame, patrón.

Francisco Gallardo: Usted y unos hombres más, me van a dedicar el día en buscarme la cascabel esa, que me está acabando con los animales. Ofrezco una buena recompensa, pero eso sí, pa'l que me la mate y me la traiga.

Juan Exagerao: Guá, patrón, esta vez no le voy a exagerá, voy a tené que dime solo, porque los demás no quieren saber nada de esa bicha.

Francisco Gallardo: Vaya con cuidado, Juan, llévese a Fierabrás, ese perro es culebrero.

Narrador: El día transcurre lento y silencioso como presagiando muerte, y en efecto unos peones que regresan con el atardecer, son recibidos por el propio don Francisco.

Francisco Gallardo: ¿Qué pasó, José?

José: Guá ¿Y qué va pasá, patrón? Lo mismito é siempre; que todo ser viviente que se acerca a esa cascabel, se muere porque se muere. Aquí le traemos a su perro muerto y a Juan Exagerao, ansina, medio moribundo y él dice que lo quiere es hablar, con usted, antes de morise.

Francisco Gallardo: Pero, bájelo con cuidado, Matilde, tráigame el suero.

Juan Exagerao: No patrón, no haga nada, ya es muy tarde, escúcheme con atención lo que le voy a decí, y esta vez no le voy a exagerá, no siga luchando así contra de ese animal, déle la cara, que usted, es el único que puede destruí a *La cascabel del Diablo*. En el baúl que guarda las cosas viejas de su padre, hay un cuchillo con un crucifijo en la cacha, esa es la única arma que puede detenerlo, porque ese cuchillo está bendito por Dios, y en el momento que más lo requiera, menciona mi nombre, que yo lo ayudo desde el cielo donde voy a está con mi creador, porque me voy a morir.

Francisco Gallardo: No hombre, Juan, qué se va a está usted muriendo.

Juan Exagerao: Caraj, patroncito, esta vez no le voy a exagerá.

Narrador: Y Juan Exagerao muere en los brazos de su patrón, quien con lágrimas en los ojos jura vengar la muerte de su fiel caporal. Al amanecer siguiente; con el canto de los

gallos y después de tomar el tinto, don francisco y un grupo reducido de hombres se dirigen hacia “El Arbusto de La Muerte”, bautizado así por los propios peones del ható. Al llegar rodean el gigantesco mogote con una extensidad calculada de mil metros a la redonda, donde árboles, enredaderas, bejucos, palmas y troncos secos servían de escondite a La Cascabel del Diablo.

Francisco Gallardo: Cada quien agarre la punta que mejor le parezca, vamos a tratar de quemar todos juntos, cosa que si ese animal está aquí, no se escape por nada del mundo.

Otra voz: Claro que sí patrón, ya yo estoy preparao.

Narrador: Comienza la quema; un olor a azufre invade todo el ambiente, cuando de pronto, uno de los peones cae mortalmente herido en los pies del joven hacendado. Un ensordecedor cascabeleo taladra los sentidos de los presentes. Todos quedan sorprendidos y no es para menos, pues frente a ellos se encuentra imponente, descomunal, una serpiente con la apariencia de cascabel negro, la cual si fuera una cobra, se eleva a cinco metros de altura con los cachos de la nariz más grande de lo común, despidiendo fuego por la boca, dejando entrever unos filosos colmillos.

El Diablo: (Risa estridente) Parásito, blasfemo, maldito gusano, ¿cómo te atreves a retar al Rey de las Tinieblas?

Francisco Gallardo: ¡Ave María Purísima! ¡Qué animal tan horripilante!

El Diablo: Silencio.

Un peón: Cuidado, patrón, no se le acerque mucho.

El Diablo: ¿Dónde está tu hijo, no lo veo?

Francisco Gallardo: Yo no he hecho pactos con nadie y por lo tanto, no tengo porque darle nada.

El Diablo: Oh, ya veo, véndele a Atencio Fagúndez, él es mi discípulo. Véndeme tu alma y la de tu hijo y te haré el hombre más rico de este cochino mundo.

Francisco Gallardo: Mi alma ya tiene dueño, igual que la de mi hijo y de los que vengan.

Otra voz: No acepte nada, patrón.

El Diablo: Entonces, morirás.

Francisco Gallardo: Satanás, en el nombre de Dios, regresa los seres que te llevaste.

El Diablo: (Risa estridente). Si puedes hacer que me vaya de tus tierras, regresaré los animales por ser inocentes, pero, a los hombres jamás; porque todo hombre que pisa la tierra es pecador, por lo tanto ¡Todos me pertenecen! (nueva risa estridente).

Narrador: Aquella enorme carcajada pareciera paralizar los corazones del mundo entero, mas, no el de Francisco Gallardo.

Francisco Gallardo: Los demás que se retiren, no atentarás en contra de ellos, esto es entre tú y yo.

Narrador: Y comienza aquella desigual batalla; aquel enorme reptil utilizando su cola como látigo descarga un implacable castigo sobre la humanidad de aquel noble ser, éste trata de protegerse en los árboles cercanos y metiendo los hombros a cada latigazo que ve venir, pero, el poder del demonio es superior, lo castiga a su antojo, éste trata de sobreponerse a cada golpe que recibe, cuando ve la oportunidad, sus fuerzas se agotan, su aliento se va y al caer de rodillas, parece entregarse -es entonces- cuando la serpiente lo entorcha en varias vueltas y lo eleva a las alturas, lo acerca a sus fauces, se lo va a tragar. Francisco aunque aturdido recuerda las palabras de su fiel caporal.

Francisco Gallardo: Juan, a donde quiera que estés, en nombre de Dios, ayúdame.

Juan Exagerao: Patrón, esta vez no le voy a exagerar; el cuchillo, láncele el cuchillo.

Narrador: Francisco, logra zafar su mano derecha y en ella trae el puñal; y sin pensarlo dos veces lo lanza en el gigantesco pecho de aquel enorme animal.

Francisco Gallardo: Toma lo tuyo, desgraciado. Toma.

El Diablo: Ahhhhhhhh (Quejido) ¿Por qué esta daga me hiere ¿Por qué me haces daño? Si yo soy el Rey de las Tinieblas. Aaaaaaaahhh...

Narrador: Y el reptil pierde su fuerza, dejando caer a Francisco Gallardo a su deriva, quien tembloroso y adolorido cae estrepitosamente. Seguro de su triunfo contempla como el gigantesco reptil se balancea hasta caer sobre el suelo reseco.

Una voz: Perdió Satanás, se cayó, se cayó.

Narrador: Los demás, al ver al reptil inerte, se acercan contentos, pero cautelosos. Observan al animal, pero ¡qué sorpresa! pues comienza a moverse de nuevo.

Otra voz: Mira vale, ¿qué pasó? Se está moviendo, cuidado, cuidado.

Narrador: Ésta, con movimiento leve, deja ver una mutación: del cuerpo del reptil brota otro animal, un gigantesco murciélago, el cual, al incorporarse parece desafiar a don Francisco con una mirada diabólica y con una herida a la altura del pecho, promete su regreso.

Un peón: Ése si es el purito Satanás, ése es el Diablo.

El Diablo: Francisco en este preciso instante Dios acaba de llevarse del infierno a tus padres y a tus peones muertos. Haz ganado una batalla pero no la guerra ¡Volveré, volveré! (se despide con una risa estridente).

Un peón: Ganó mi patrón, ganó, ganó, ése es mi patrón.

Narrador: Y todos contemplan con asombro como aquel gigantesco murciélago se pierde en la quietud del horizonte. Al desaparecer de vista brota agua dulce y cristalina del corazón de la tierra, desaparece el manto de luto que como nubes grotescas amenazaban la gente de aquel humilde hato. Desaparece el gigantesco mogote.

Francisco Gallardo: Fierabrás, fiel amigo (se escuchan ladridos de perro).

Narrador: Y aparecen animales por doquier; bancos de corocoras y garzas blancas embellecen la llanura, el canto del loro real vuelve a escucharse engalanando los copos de la palma, las perdices forman su alboroto como reclamando nuevos nidos, mientras que en la vuelta del caño, el caimán pareciera estar alegre por lo recién acontecido. En las orillas de una quebrada seca un carroa contempla pasivamente como de un costado emana agua en abundancia.

Francisco Gallardo: Ustedes recojan la culebra, la voy a llevar al frente de la urna de Juan Exagerao.

Narrador: Pero, cuando todos miran hacia donde estaba la inerte serpiente, ésta ya no es tan grande; tan sólo hay de ella un cuerpecito de cascabel natural de apenas unos ochenta centímetros.

Francisco Gallardo: De todas maneras me la llevaré.

Narrador: Y al llegar a la casa del hato, donde todavía estaban los restos de Juan Exagerao, don Francisco saca de su morral aquella serpiente.

Francisco Gallardo: Juan, te ofrecí una buena recompensa por este animal, sé bien que donde quiera que estés la mejor recompensa para ti es ver destruida La Cascabel del Diablo.

Narrador: Dicho esto, Francisco José monta en su caballo; se dirige al pasitrote acariciando con su mano derecha aquel puñal divino. Cambia de mano la rienda de su caballo, mientras su mano izquierda busca la cajeta o el cacho de chimó que le dejara su viejo Pancho. ¿Pero, a dónde se dirige? Se interna en una montaña, donde ya no hay agua ni animales y donde lo que parece pasto no se distingue por lo reseco. A su paso sólo hay miseria y desolación. Llega a una casa vieja donde un zamuro con aspecto misterioso parece vigilarlo. Francisco se introduce en ella y rápidamente sale, monta en su caballo y se aleja, sabiendo que en el techo de aquella casa encontró colgado al terrateniente Atencio Fagúndez. Unos meses después, en el hato La Francisquera, se ofrece una fiesta para celebrar la paz y la tranquilidad recuperada, la oportunidad es aprovechada para bautizar al pequeño hijo de Francisco Gallardo.

Francisco Gallardo: Silencio, escúchenme todos, este niño llevará por nombre Francisco Jesús, en honor a mi padre, el viejo Pancho y Jesús en honor a nuestro padre celestial (se escucha una algarabía) quien se encargará de cuidarlo. Hermenegildo, póngase a asar esa carne, que ya están llegando las parejas y los copleros están en el caney, igual que el conjunto, y allá viene don Anselmo con su bandola nutreña. Diviértanse sanamente ¡Que viva Dios en las alturas! ¡Vivan los Llanos de Colombia y Venezuela! ¡Viva Francisco Jesús! ¡Y que viva La Francisquera! ¡A parrandear todo el mundo!

Uno peón: ¿Y qué va a hacé con la daga, patrón?

Otra voz: Conteste, conteste.

Francisco Gallardo: Jummm Voy a guardarla en un sitio bastante seguro y prometo no utilizarla jamás, al menos que el demonio quiera volver a probarla ¡Ajá!, y aquí lo vamos a está esperando, que siga la parranda, ahora sí.

Narrador: Y aquella gente laboriosa y campesina disfruta con tranquilidad de aquella fiesta, celebrando la derrota del maligno. Las muchachas ven con admiración a Francisco y le regalan una sonrisa (**Voz femenina:** ¡Ay, miralo!) mientras el viejo José se pasea repartiendo aguardiente por garrafas; el olor a carne asada y los versos de los copleros presagian una fiesta hasta el amanecer.

Presentador: La Cascabel del Diablo es una producción artística-cultural realizada y dirigida por el cantautor Antonio José Aguilar “el Carraíto de Barinas”, con el propósito de enaltecer nuestras creencias, costumbres y tradiciones y es dedicada a los niños de Venezuela, Latinoamérica y el mundo, y para homenajear a nuestros pioneros desaparecidos: Ángel Custodio Loyola, Ramón Castillo, don Dámaso Figueredo, el Carrao de Palmarito, Luis Lozada “el Cubiro”, Manuel Bandres, el arpista Alfredo Tenepe, Ignacio “Indio” Figueredo, Sexagésimo Barco, Julio Miranda y otras grandes figuras de nuestro acervo cultural. Narrador; Romer Castillo. Presentó para ustedes; Porfirio Torres.

ANEXO 5

LEYENDA DE JUAN MACHETE*

José Jiménez, “el Pollo de Orichuna”

*Tomada de la versión radiofónica transcrita en: Medina López, Isaías; Moreno, Duglas y Muñoz, Carlos. (2008). Análisis de figuras espectrales en el corrió y leyendas del canto llanero tradicional. San Carlos: Universidad Nacional Experimental de los Llanos Occidentales “Ezequiel Zamora”-VIPI. Trabajo de investigación.

Director artístico: **Juvenal Rodríguez.**

Fuente y elenco:

Luis Gallardo Oberto (Narrador)

José Jiménez (El Viejo Atanasio, coplero 1; **C1**, Los Indios, Regino el Caporal, La Mujer que llora, y voz cantada de Perunga; **P**)

José Alí Nieves (Nicodemo; **N**)

Richard Pérez (El Nieto)

El Catire Platanal (El Ahorcado y Rumalda)

Joseíto Romero (Teresio Parra “El Visitante”)

Pedro Rodríguez (Voz hablada de Perunga)
Jesús Colmenares (El Espanto de la Pica y segundo narrador)
Elio Álvarez (El Muerto)
Gisela Silva y Magdalena Guerrero (Las Mujeres)

(Efectos especiales: A lo lejos se oyen aullidos de perros y luego de cantos de gallos)

Atanasio: Vieja, vieja, levántate vieja, y haces el trago de cafecito, que el trabajo hoy es duro, caray.

Narrador: Son las seis de la mañana, el viejo Atanasio se levanta con su cuatro en ristre, cantando coplas como todo buen llanero, mientras tanto, su mujer le hace el tinto, el traguito de café, para luego dirigirse a la dura faena.

C1: Aaaaaaalay

Tenía tiempo que no oía
pitando afuera en el campo,
pitando afuera en el campo
el torito pitador
padrote en todo estos campos,
padrote en todo estos campos
y dicen que fue el culpable
de la muerte de Juan Pancho,
de la muerte de Juan Pancho
me dicen los que lo han visto
que el torito no es muy alto,
que el torito no es muy alto
pero que es negrito tinto
con los dos cachitos blancos,
con los dos cachitos blancos
tiene crin como una bestia
y el rabo bien largo y ancho.

Narrador: Pero, alguien habla en el tranquero.

Teresio: Epa, compañero, ¡ah! paisano, buenos días.

Atanasio: Ajá. ¿Quién es?

Teresio: Un visitante.

Atanasio: ¿Y qué quiere, mijito?

Teresio: Bueno, yo quiero hablar con usted.

Atanasio: ¿Conmigo? ¿Y quién es usted?

Teresio: Sí, con usted, mire señor, yo soy el único heredero del finado Juan Pancho el dueño de estas tierras y según los documentos aquí se llama La Marranera y vengo a refundar el ható las Cañas Bravas.

Atanasio: ¡AAA, Ajá! Usted, ¿viene a posesionarse del ható las Cañas Bravas?

Teresio: Sí señor, y fundaré La Aurora y El Ilustre.

Atanasio: ¡Mire, don! Aquí han venido muchos con ese plan y no han durado ni dos días.

Teresio: Y usted, ¿piensa que voy a hacer lo mismo?

Atanasio: Bueno, yo no digo nada, después lo verá.

Teresio: Mire señor, yo quiero, que usted, me ayude a conseguir unos obreros para empezar desde ahora mismo.

Atanasio: Atanasio: Atanasio: ¡Muy bien, señor! ¡Muy bien! Yo tengo aquí unos indios que son muy buenos trabajadores, caray, pero espere el cafecito mientras llegan. A Romualda, Romualda.

Rumalda: ¿Qué fue, viejo?

Atanasio: Vení acá pa' que conozcáis al nuevo dueño de las tierras de Juan Machete.

Rumalda: Ah, y ¿cómo se llama ese joven?

Teresio: Yo me llamo, Teresio Machetico.

Rumalda: Pues mira, Machetico, por aquí todo el mundo sabe que el ánima de Juan Machetote no deja vivir a nadie en esas tierras.

Teresio: Y... ¿cómo saben que es el ánima de él?

Romualda: Pues bueno, desde que desapareció comenzó a salir un espanto con un machete terciado, así mismito, como era él.

Teresio: No, no, no les voy a creer; ustedes, los que viven por aquí, viven asustados y creyendo en fantasmas raros. ¿Dónde están los indios? que voy a empezar desde una vez.

Narrador: Así comienza la historia de Juan Machete, nombre que le dieron por apodo, allí en sus regiones, porque siempre llevaba un machete terciado y enfundado en una cubierta de cuero crudo, pero su nombre verdadero era Juan Francisco Ortiz y a sus tierras las llamaban: La Ortigera, mientras Teresio Parra viene con documentos falsos, enrumba sus pasos hacia el hato las Cañas Bravas en compañía de los indios, el viejo Atanasio le cuenta a su nieto.

El Nieto: ¡Abuelito! ¿Qué es lo que pasa en ese hato viejo Las Cañas Bravas?

Anastasio: Jum, ¿que qué es lo que pasa?

El Nieto: ¡Si! Porque mi mamá me dijo que si iba pa' allá me iba a pegá.

Atanasio: Bueno Rocito, mire hijo lo que pasa es que el finado Juan Machete, hizo un contrato con el Diablo, con tal que lo hiciera rico millonario de un día pa' otro, le entregaba la vida de él, de la su mujer y los hijos también y así mismo fue; el día que cerraron el contrato apareció en el paradero un toro negrito tinto con los cuatro cascos y los cachos blanquitos, y pegaba tres pitíos a las doce de la noche que ese otro día amanecía ganao en la sabana, mira, que Juan Machete vendía hasta mil novillos de un solo color, pero Juan Machete, después que se hizo millonario quiso tracalear al Diablo se puso hacer sacramento, promesa, bautizando a todos los muchachos que nacían por ahí en la región, hasta que un día se empeñó de herrar "el toro del pacto", pero ese día desapareció.

Narrador: Los indios conocedores del suceso le cuentan al nuevo amo.

Los Indios (a): Ay, compay ¿Usté cómo que los va a pelalo?

Los Indios (b): No chico, todavía me falta uno buen rolo, Sinforoso sí lo va a pelalo ya.

Los Indios (a): ¡Ah, Sinforoso! Usted, ¿y cómo que lo va a pelalo ya?

Los Indios (c): No compae, yo lo fuera pelao, pero me salió un eschipitero que me arde la cañilla y los pies.

Los Indios (a): ¿Cómo no le sale la botija, ésa de Juan Machete?

Los Indios (b): Mira allá: ¿cómo que viene el patrón?

Teresio: Ya está bueno muchachos, ¡caramba! Ustedes son buenos trabajadores, les ha rendido bastante, bueno vámonos para adentro que ya no tardan unos llaneros con un ganao. ¡Allá vienen, miren!

C1: Aaa, ajila, ajila novillo

la corraleja te espera

tienes un nuevo dueño

que te cambia por moneda.

Otro vaquero: ¡Hey, hey, hey, hey! Allá va la vaca, compadre.

Narrador: Son las seis y media de la tarde cuando, Regino, el caporal de sabana y un grupo de llaneros llegan con un ganado, pero al momento del encierro salieron como cincuenta negritos y no supieron de dónde, los caballos tumbaron a los jinetes y el ganado envuelto en una nube de tierra se perdió en el barajuste.

Regino: Caramba, será verdad lo de la vieja Romualda.

Los Indios: Bueno, amo, dicen que el finado Juan Machete ´bía hecho uno familiar.

Teresio: ¿Cómo es eso de ique familiar?

Los Indios: Bueno, que agarró un gato y una gallina y los enterró vivo un Viernes Santo en la noche y cuando lo va a sacá había una negraíta que lo bautizó con el nombre de una persona, rezándole un credo al revés en cada negrito que sacaba.

Teresio: ¡No hombre, indio, no creas en tonterías!

Regino: Bueno, mi amo, eso es lo que dice todo el mundo por aquí, y usted, no ha visto nada , aquí sale una gatamenta aullando con el rabo prendido y dicen que ique hay una plata.

Teresio: Bueno, esa plata la vamos a sacá, pero primero pásame aquel cuatro para cantarte un golpe muy sabroso que llaman zumba que zumba.

Regino: Patrón , ¿y usted es músico?

Teresio: Y canto muy bien también, muchachos, no se aflijan que ese ganao lo agarramos mañana:

Me dicen que en esta tierra
hay plata por demasiado
que el finado Juan Machete
y que era un hombre apretado
que tenía su familiar
y contrato con el Diablo.
Yo quisiera hablar con él
pa´ sacarlo de pecado
pa´ que descanse esta gente
que siempre están asustados
por que yo no ando comiendo
de esos cuentos inventados.

Vengo de tierras lejanas
traigo mi trompo enrollado
de fundar Las Cañas Bravas
y El lustre por otro lado
donde mandaré a Regino
como jefe y encargado.
Lucharé con los espantos
no debo é ser derrotado
como otros que han venido
y salen esmachetados
pueden salir cuando quieran
porque yo estoy preparado.

Teresio: ¿Qué te parece, Regino?

Regino: A mí, me parece muy bien, pero yo tengo ganas de irme a casa del viejo Atanasio.

Teresio: Pero ¿por qué, chico; me va dejá sólo? Los indios ya como que se fueron.

Regino: Sí, y Sinforoso me estaba contando que aquí llega un hombre alto con un machetote terciado y le cae a planazo la gente que esté durmiendo aquí y en El ´lustre pasa lo mismo, que ique ven una mujer llorando desesperadamente con uno muchachito en los brazos.

Teresio: No hombre chico, eso es mentira; ¿tú vas a creer en esas tonterías? Yo no creo en eso.

Regino: ¡Mentira! No crea, usted, pero yo sí creo, y toda la gente de por aquí cree.

Teresio: No, hombre, lo que pasa es que esa gente siempre están pensando que los van asustá. (Efecto especial: se escuchan dos silbidos cortos)

Regino: Escuche, escuche.

Teresio: A bueno, pero, vale te vas a morir de miedo, ese es un pájaro.

Narrador: Los llaneros que hasta el momento se encontraban en el hato Las Cañas Bravas, se fueron rumbo para la casa del viejo Atanasio, donde no faltaba la parranda y el joropo se iba al compás del pie ligero de una muchacha bonita.

Regino: Bueno, patrón, vamos a divertirnos un rato a casa del viejo Atanasio, hay un poco de muchachas que vinieron de Guaratarote.

Terencio: ¿Verdad chico, y son bonitas?

Regino: ¡Sí son! Hay unas con el pelo amarillito, a lo mejor, usted se enamora, párese pa' que vamos.

Teresio: ¡Sí hombre, chico, vamos! Pero, tienes que venirte conmigo ahora.

Regino: Sí hombre, yo lo acompaño así amanezca planeado sin saber de quien.

Narrador: Se dirigieron el peón y el amo hacia el rancho del viejo Atanasio donde se oía el arpa y un cantador de corrió.

C1: Uaaaalailalaá
Sabanas de La Ortigera
en peligros de lejura
quién pudiera ser la brisa
que envuelve la noche oscura
pa' descubrir los espantos
que atropellan con bravura
y se apoderan también
de inocentes que deambulan
en la espesura del monte
y la sabana desnuda
se oyen silbidos y lloros
que en los oídos retumban
antes de cantar el gallo
hay algo que nos perturba
atravesar los follajes
en la fiel cabalgadura
porque una mano quemante
aprieta la encolladura
dejándonos sin alcance
a la vista casi turbia
la garganta sin sonido
y la lengua casi muda
dejar de pecado negro
muchas vece es lo que abunda
en las personas que mueren
y quedan en la aventura
asustando los vivientes
que tienen el alma pura.

Regino: ¡Caramba compañero! ¿Y de qué le aprendió, usté, eso?

Nicodemo: Bueno, eso lo canta toda la gente por aquí.

Las Mujeres (a): Nicodemo, cantano el corrió de Juan Machete

Las Mujeres (b): Verdá, Nicodemo, a nosotras nos gusta mucho.

Las Mujeres (a): Ay chico, ese corrío es bien bueno, cantánoslo.

Nicodemo: ¡No! chica, mira que cada vez que canto ese corrío los espantos se ponen bravos, y ustedes, tienen que irse ahora y allí en la pica sale un espanto muy feo.

Las Mujeres (a): No hombre, Nicodemo, no seas malo cántanos el corrío, papá siempre nos lo canta, pero él no se lo sabe muy bien.

Nicodemo: Es que ese corrío hay que cantarlos entre dos.

Las Mujeres (b): Pues, ahí está Perunga, que también se lo sabe.

Nicodemo (N): Perunga, vente vale, vamos a complacer a estas mujeres.

Perunga (P): Bueno, arránquese adelante.

N: Uaaaaaay ay lailay
Juan Pancho se llamó el hombre
del suceso misterioso,
del suceso misterioso
se hizo rico millonario
de un motivo escandaloso,
de un motivo escandaloso
me cuentan los que lo vieron
que era bastante ambicioso,
que era bastante ambicioso
parece que este señor
tenía el cerebro vidrioso,
tenía el cerebro vidrioso
hizo pacto con el Diablo
para ser más poderoso,
para ser más poderoso
se dirigió a la sabana
un Martes Santo en la noche
donde no cantaba gallo
por ahí como a golpe ´e doce
rezando un credo al revés
con un tabaco en la boca.

P: “Satanás te necesito,
Satanás te necesito
te quiero hacer un negocio
yo te entregaré la vida,
yo te entregaré la vida
cuerpo y alma en amor propio”
en esto llegó el Chivato,
en esto llegó el Chivato
luciendo un brioso potro
“Aquí estoy para servirle
por lo rápido y más pronto
te haré rico y millonario
sin que tenga ningún costo
tus hijos y tu mujer
pa´ que lleguemos al tope
tienen que ser también
sardinas del mismo pozo”.

N: Aaaylalay

El hombre convino el trato
y pa´ trabajar más sabroso,
pa´ trabajar más sabroso
le propuso un familiar
de cincuenta y dos morochos,
de cincuenta y dos morochos
el Diablo le dio instrucciones
de que agarrara un pipote,
de que agarrara un pipote
un gato y una gallina
y les cociera los ojos,
y les cociera los ojos
también un gato cotiza
metido dentro un coroto,
metido dentro un coroto
y los enterrara vivos
un viernes como a las ocho
en un sitio solitario
y bastante silencioso
que los iban a sacar
el primer lunes de agosto.

P: Cuando destapó el entierro,
cuando destapó el entierro
estando muy animoso
le salió una negrita
le salió una negrita
que brincaban angustioso
todos entre machos y hembra,
todos entre machos y hembra
se formaron como monstruos
y le dijeron “Mi amo
somos tus hijos propios
que venimos ayudarte
a tu trabajo pesaroso
y en cada paso que des
puedes contar con nosotros
mandados del “Capitán”
a tu contrato rumboso”.

N: Aaaaay

El hombre los bautizó
con nombres que desconozco,
con nombres que desconozco
lo cierto es que al encargado
lo puso Constantinoplo,
lo puso Constantinoplo
ahí se regaron todito
en la sabana y el monte,

en la sabana y el monte
y al día siguiente llegó
un torito de padrote,
un torito de padrote
aparecían los rebaños
de ganado muy frondoso
y lo mismo que las bestias
aparecían por gandotes
la tierra de cada atajo
era de trescientos potros.

P: Ahí fue cuando Juan Machete,
ahí fue cuando Juan Machete
cundido de morocotas
con tres hatos millonarios,
con tres hatos millonarios
fundados en tierra propia
enterró un cajón de plata,
enterró un cajón de plata
de suma muy numerosa
del pactó que nos dejó
es lo que ahora nos consta
que siempre ven una estatua
de corona iluminosa
y es el medio ´e la sabana
en donde la misma brota
y sembró como señal
cuatro palmitas morochas.

N: Aaaaaaaaaalaylaylay
Y puso en cada tranquero
cuatro cruces bien grandotas,
cuatro cruces bien grandotas
temiéndole a Satanás
la confirmada derrota,
la confirmada derrota
mandó hacer un nuevo hierro
de una cruz con una jota,
de una cruz con una jota
pero cuando pensó errar
todo el ganao de su flota,
todo el ganao de su flota
no se encontró ni una res
y ni la plata tampoco,
y ni la plata tampoco
tan sólo encontró en el toro
bramando como furioso
y se cansó de llamar
al negro Constantinoplo
pero éste no respondió
y nadie de sus escoltas.

P: Juan Machete que pensaba,
Juan Machete que pensaba
seguirlo con la marosa
el toro corrió hacia el monte,
el toro corrió hacia el monte
despavorido en galopa
y cuando éste lo alcanzaba,
y cuando éste lo alcanzaba
en una forma horrorosa
lo mató arriba del caballo
de una cornada espantosa
tres hombres que lo siguieron
les pasó la misma cosa
se perdieron para siempre
en el monte é La Tascota
ahí fue cuando esta llanura
se convirtió en asombrosa.

N: Aaaaay
Cuando los más que quedaban
corrieron a prisa loca,
corrieron a prisa loca
miraron al lustre ardiendo
de una punta hasta la otra,
de una punta hasta la otra
y desapareció todo
de forma muy misteriosa,
de forma muy misteriosa
cuentan que algunos arrieros
que esta cosa es peligrosa
que esta cosa es peligrosa
quedarse en un hato de esos
donde los espantos roncan,
donde los espantos roncan
todo aquel que ahí duerme
le llega un muerto y lo ahorca
y dicen que han visto un hombre
alto y de faja lustrosa
con un machete en la mano
y se le oye el plan que retoza.

P: Que todo esto fue verdad,
que todo esto fue verdad
me contó Juan Espinosa
que hay un dinero enterrado,
que hay un dinero enterrado
y no sabe a quién le toca
y el que lo quiera sacar,
y el que lo quiera sacar
según el muerto que esboza

quien aguante tres planazos
sin tener nada de ropa
y tiene que ser también
persona muy religiosa
pa' poder sacar de pena
estas regiones monstruosas
pero todo el que ha intentado
en la carrera se esboca.

Narrador: La vieja Rumalda, temiendo que los espantos se revelearán contra ellos se dirige con voz asustada a los presentes.

Rumalda: Ya está bueno muchachos, no toquen más, esa noche está muy oscura y las muchachas tienen que dirse, caray, en esa pica asustan bien feo, yo tengo miedo.

Narrador: Nicodemo es el encargado de llevar a las muchachas, pero cuando van llegando a una mata conocida en el Llano con el nombre de aceite y que se encuentra en el medio de la pica, los gritos desgarradores estremecen el ambiente.

El Espanto de La Pica: Aaaaay, aaaay, aaaay.

Rumalda: Atanasio, Atanasio, viejo Atanasio asustaron a las muchachas.

Virgen Purísima Bendita
Santísima Trinidad,
San Marcos de León,
tú que fuiste que amansaste
a la draga y al dragón
aléjanos estos espantos
y sácame de este terror.

Las Mujeres: ¡Ay, ay, ay, ay! ¡Qué espanto tan feo!; era un hombre sin cabeza guindando por los pies de la rama del palo y un perrote echando candela por la boca.

El Ahorcado: Sería más feo que yo, ja, ja, ja (se oyen gritos de miedo).

Narrador: Hombres y mujeres quedan en silencio, mientras Terencio Parra, el caporal y otros más se encuentran en el ható, ható viejo, el ható Las Cañas Bravas. (Se oyen ronquidos y silbidos)

Regino: Patrón, patrón, prenda la lámpara patrón, que aquí me está tocando uno con la mano muy fría, pero párese rápido, patrón.

Teresio: Bueno, si la estoy buscando y no la encuentro. No me mate, no me mate, suélteme por favor.

El Muerto: Aaaaaaaayyy, yayaaaaayy, Dios mio, sáquenme de pena. Aaaaaaaayyy, sáqueme este de este infierno, Aaaaaayyy, yayaaaayy no me dejen quemar, ¡por favor!

Narrador: La historia de Juan Machete se conoció hace mucho, pero mucho tiempo, en labios de copleros, vecinos y conocedores de la región, la conseja decía que se oía a una mujer llorando, una mujer que se convirtió en espanto la noche en que los hatos se vistieron con ropaje de fuego devastador, noche en que pereció el nuevo amo de las tierras de La Ortícera y todos sus seguidores, los llantos se hicieron más atemorizantes, extendiéndose por toda la región, muchos abandonaron sus ranchos y con ellos; su tierra, los que quedaron hicieron nuevos caminos para escapar de aquella mujer que con un niño en brazos y rodeada de espantos no cesaba de azotar aquella región, pero por mucho tiempo aquel llanto seguía azotando la llanura .

El Muerto: Aaaaaaaayyy, aaaaaayyy Dios mío, sáqueme de pena; aaaaaay, aaaayy, sáqueme de este infierno. Aaaaaayyy, yayaaaayy, no me dejen quemar por favor.

(Efectos especiales: Prosiguen largamente; alaridos, aullidos de perros y sonidos de machetes profiriendo planazos)

DAMNTOPOFANÍA

ANEXO 6

EL HACHADOR PERDIDO*

Hipólito Arrieta y Jenny Tatiana Colmenares

*Tomada de: Arrieta, Hipólito y Colmenares, Jenny Tatiana. [Intérpretes]. (2013). *Leyenda del Hachador Perdido*. En: Hipólito Arrieta 14 Éxitos. [CD, pista 14]. Barinas: Oshima.

Alberto Alí Terán (Narrador)

Gipsy Sánchez (Vieja Aurora)
Domingo García (Coplero 1 y Campesino)
Hipólito Arrieta (Viejo Hipólito)
Jesús R. Colmenares (Hachador Perdido)
Teo Galíndez (Coplero 2)

NARRADOR

La llanura es bella y terrible a la vez. El Llano enloquece y la locura del hombre de la tierra ancha y libre, es ser llanero siempre. El Llano tiene muchos secretos, es tierra buena y abierta para el esfuerzo y la hazaña, toda horizonte como la esperanza, toda caminos como la voluntad. En esta tierra inmensa y llena de temeridades, donde corre sensual la copla, también se ha escrito la historia y ha nacido la leyenda como ésta que en boca de los pobladores de San Camilo, se le dio por llamarla *El Hachador Perdido*.

COPLERO 1

Si por la noche se escucha
cabalgar algún lamento
y en San Camilo se pinta
la sombra de tu recuerdo
si es que te encuentras penando
en las montañas del tiempo,
con gusto, Hachador Perdido,
yo te rezaré tu Credo,tu Credo.

NARRADOR

La noche había comenzado a tejer su manto sobre el vecindario de San Camilo. Los pobladores lentamente se iban recogiendo en sus casas, mientras las gallinas alborotadas buscaban el mejor sitio en el dormidero. Aurora, que había llegado temprano de Chorosquero, se aprestaba a calentarle un guayoyito al viejo Hipólito, quien pensativo se mecía en la campechana que le había regalado un musíú, cuando éste, estuvo de paso por San Camilo.

CAMPESINO

Apúrese con ese café, vieja Aurora, que el viejo Hipólito lo está esperando.

VIEJA AURORA

Bueno, mijo: ¿y cuál es el apuro?, este fogón hay que atizalo, y aparte de eso, la noche es larga. Y hablando de noches largas, Hipólito, usted, que es un viejo tan versao en toditas esas cosas de historias y aparecidos, por qué no me cuenta un poquito de ese fulano “Hachador Perdío”, que tanto mientan aquí, en San Camilo, mientras le sirvo el guarapo.

VIEJO HIPÓLITO

No tanto como conocerla, comadrita, pero sí he escuchao bastantico de lo que por ahí dicen. Según me hablaba mi abuelo, sucedió hace muchos años aquí en San Camilo, cuando no había linderos ni caminos; sólo trochas y paso e río. ¡Todo era diferente!

VIEJA AURORA

Pero, tómele el guayoyo, Viejo, y eche palante, yo quiero es escuchá, por boca suya, todo eso que se cuenta.

VIEJO HIPÓLITO

Agarre silleta, mijá, eso sí, prepárese, porque la cosa es fea. Así comienza *El Hachador Perdido*.

VIEJO HIPÓLITO (en canto)

Mi abuelo siempre me dijo
y nunca presté atención
que no fuera a la montaña
tan sólo por ambición.
Que fuera a cazar al monte
si había mala situación,
pero si hay comida en casa
por qué hacer esa cuestión.
Mire que su tío José
y el compadre Juan Simón
quedaron locos y enfermos
por culpa del Hachador

VIEJO HIPÓLITO (en declamación)

Yo estaba acostumbraíto
que toas las noches iba
a vigiar las lapas
pero al porfiao, señores,
alguna cosa le pasa.
Seis y media de la tarde
comenzó a caer la noche
tomé la escopeta en mano
y me ajilé para el monte,
si noté por el camino
en mi cuerpo una frialdad.
Un jachazo bien fuerte
escuché en la inmensidad
llegué al sitio de las lapas
donde tenía el comedero
y en el pleno mes de marzo
se mandó aquel aguacero.

VIEJO HIPÓLITO (en canto)

¿Qué pasará con las lapas

que se hacen las rogadas?
pero de aquí, no me voy
con la escopeta cargada.
Espero hasta amanecer,
yo sé que vendrán hambreadas,
aguacero no me corre
porque cargo mi chamarra.

VIEJO HIPÓLITO (en declamación)

Las dos de la madrugada
y las lapas no llegaban.
Era como una advertencia
pa' que al rancho me largara.
Aquel sonido del hacha
más cerquita lo escuchaba
y sentí poquito a poco
que la piel se me erizaba,
de repente oí entre el monte
que chamizas reventaban
y pensé viene la presa
que con ansias esperaba.
Era un hombre alto y negro
con la cabeza pelada
traía un hacha en el hombro
y una tapara de agua,
una mochila de cuero
en el pecho bien terciada
encaramao en el palo
las dos piernas me temblaban,
al ver que parecía un monstruo
esa cosa que miraba.

VIEJO HIPÓLITO (en canto)

Si usted machucó a mi tío
conmigo se equivocó
acaso me le parezco
al compadre Juan Simón.
Sepa que yo soy un macho
y no me asusta león
menos una lagartija
que de ese monte salió.

VIEJO HIPÓLITO (en declamación)

Descargó todito al suelo
y el hacha en sus manos dejó
y empezó a tumbar el palo
donde me encontraba yo.

Echó una mirá parriba,
oí que se carcajeó
los dientes se le cruzaron
y la montaña tembló.

HACHADOR PERDIDO

Soy el Hachador Perdido. Ja, ja, ja, ja, ja, ja.

VIEJO HIPÓLITO (en declamación)

Así se identificó
con una voz retumbante
que en el monte se perdió.

VIEJO HIPÓLITO (en canto)

No creas que me asustaste
con tu tenebrosa voz,
cargó la Virgen del Carmen
y la palabra de Dios,
también las Siete Potencias
y a San Marcos de León
que me lo pondrá mansito
para montarle un sillón.

NARRADOR

La noche se fue poniendo más negra en San Camilo, mientras el viejo Hipólito con la mirada de quien todo lo sabe, seguía narrando aquella pesadilla que les hacía erizar la piel. Todos en silencio escuchaban horrorizados, sin perder ni un detalle, mientras el viejo entre palabras y boleadas de chimó proseguía con el cuento.

VIEJO HIPÓLITO (en declamación)

Al oír mi voz, la bestia,
ésta más se enfureció
y siguió cortando el palo
como todo un hachador.
En un abrir y cerrar de ojos
aquel árbol se cayó.
No supe cómo ni cuándo
el hacha desencabó
y con el palo de la misma
una golviza me dio.
Éste al ver que no moría
de la rabia que le dio,
el hacha metió en el cabo
y hacia mí se regresó
cuando la voltió de filo

para partirme en dos
de un salto miró a los lados
y éste retrocedió
con la velocidad de un rayo
vi que todo recogió
presintió el cantío del gallo
que al mismo tiempo se oyó.

VIEJO HIPÓLITO (en canto)

El gallito de mi rancho
la vida me la salvó,
no hallaba como moverme
ese espanto me privó.
Allí me quedé tirado
ahí mismito amaneció
reventao me sentía
por los palos que me dio.

VIEJO HIPÓLITO (en declamación)

Como pude, arrastráito,
al camino salí yo,
un campesino pasaba
y su ayuda me prestó.
Me montó sobre sus hombros
hasta el rancho me llevó
y mi mujer muy asustada
como pudo me atendió.
Me dio a beber artamisia
cuanta hierba consiguió
para cortarme la fiebre
que ese espanto me pegó.
Siete días, siete noches
el maleficio duró
y por todo San Camilo
la noticia se regó.
Gracias a Dios y a la Virgen
y a San Marcos de León
salí de todo peligro
ahora canto esta canción.

VIEJO HIPÓLITO (en canto)

No volveré a comer lapas
ni que me den regaladas
con el susto que pasé
se me quitaron las ganas

al nombrarme ese animal
el cuerpo se me entabana
se me espeluca la piel
me acuerdo de esa montaña.

Cuando ese maligno hachaba
recuerdo que me miraba
sus ojos eran dos brasas
que me quedaban el alma.
Sus colmillos eran tan largos
que parecían de caimana
el pecho como un ovejo
cubierto de pelo y lana.

Su cabeza era pelada
la vi cuando me golpeaba
las manos eran planchetas
como ver las de una rana.
Tenía berrido de chivo
y ronquidos de marrana
sería el mismísimo Diablo
que me tendió esa jugada.

Mi abuelo sí me lo dijo,
pero no pensé esa vaina
por estar de avaricioso,
enfermo estuve en la cama
de noche no salgo ahora
de broma a la empalizada,
pendiente de mi gallito
pa' que no le pase nada.

NARRADOR

Desde aquel funesto día, jamás cazador alguno pisó las montañas de San Camilo. Dicen los pobladores que sólo una sombra errante vaga por sus caminos y que de vez en cuando se escucha esta tonada;

COPLERO 2

Montaña de San Camilo
déjame quieto montaña
deja que algún caminante
vuelva a cruzar tu maraña
me rece los siete credos
que me están haciendo falta
porque es la única forma
de poder salvar mi alma.

ANEXO 7

EN EL ALTO APURE *
Lolita Robles de Mora

*Tomada de: Robles de Mora, Lolita. (1996). Leyendas de Venezuela. San Cristóbal-Táchira: Fondo Editorial Toituna.

Han caído las primeras lluvias en el Alto Apure. La sabana reverdece y los lirios florecen. Bandadas de corocoras le ponen pinceladas rosadas al cielo llanero, mientras las garzas posadas en los árboles, le dan la impresión de hubieran florecido de blanco. El atardecer viene despacio. El sol en el ocaso se oculta entre los pajonales, las nubes caprichosas se tornan rosadas. Los viajeros atraviesan la llanura a trote. Las bestias están cansadas, olfatean las cercanías de la hacienda. La atmósfera es transparente, se respira un clima de quietud idílica. Los jinetes atraviesan la sabana en dirección a la hacienda. El Morichal, son seis jóvenes, uno de ellos peón de la hacienda, los otros, hijos y sobrinos del dueño. Estudian en la capital y vinieron a pasar las vacaciones en Apure. Está oscureciendo, los colores van perdiendo brillo y el cielo se va opacando. La sabana parece un inmenso mar, huele a savia, a vida, a flores silvestres.

El peón comenta:

-Cuando lleguemos a la hacienda será noche cerrada.

-¿Falta mucho para llegar?

- No, unos kilómetros, pronto veremos las luces, -repuso Jacinto.

Jacinto como buen baquiano, iba delante de los muchachos. Ellos seguían en fila por un estrecho sendero.

De pronto el cielo se iluminó. Uno de los muchachos dijo:

-Va a salir la luna, fíjese en la claridad.

Apreció en el cielo algo semejante a la luna llena. Uno de los jóvenes observó:

-No es la luna, la luz es más anaranjada, parece candela. ¿Qué será...?

-Es la "Bola de fuego" -Dijo Jacinto asustado.

-¿La Bola de fuego? -Preguntaron todos a la vez.

-Sí, aparece en el Alto Apure en estos días de Semana Santa.

La Bola de Fuego cruzó el cielo por encima de sus cabezas y fue a caer unos kilómetros más adelante. Jorge y Carlos espolearon sus caballos y antes que los demás pudieran detenerlos salieron en veloz galope tras la Bola de Fuego. Jacinto disgustado dijo:

-No han debido ir, se van a llevar tremendo susto.

-¿Por qué Jacinto? -Preguntaron al peón.

Ya lo verán, pagarán caro su imprudencia.

Por minutos detuvieron la marcha para mirar a Carlos y a Jorge que lejos de ellos se apearon del caballo y caminaban hacia los matorrales donde se suponía estaba la Bola de Fuego. Se acercaron... Era una bola incandescente de gran tamaño. Las llamas dejaban

ver un cerebro humano que palpitaba como si estuviera vivo y de su interior salían ayes lastimeros. Los dos jóvenes retrocedieron espantados. La Bola de Fuego comenzó de nuevo a girar, tomó altura y se perdió en el cielo.

Momentos después llegó el resto del grupo. Al notar el desconcierto de los muchachos los ayudaron a subir a sus caballos. Sin mediar palabras llegaron a la hacienda El Morichal. La familia salió a encontrarlos y unos peones agarraron los animales de las bridas para conducirlos a la caballeriza. Don Jaime notó el silencio de los muchachos, y adivinando que algo había sucedido, preguntó:

-¿Qué les ha sucedido que vienen tan callados?

-No es para menos, don Jaime, nos hemos topado con la Bola de Fuego.

¿Qué dices, muchacho?

-Lo que oye, señor. Para colmo don Carlos y don Jorge se acercaron.

-¡Dios nos ampare...! -Dirigiéndose a Jorge preguntó. -¿Qué viste. Hijo?

-¡Era... Un... cerebro humano... envuelto en llamas...! -Contestó balbuceando.

Carlos acotó:

-¡Palpitaba... y de su interior salían lamentos... fue horrible...!

Antes de que don Jaime le preguntara, Jacinto dijo:

-No tuve tiempo de atajarlos, salieron corriendo apenas la Bola de Fuego cayó en la sabana.

-¡Imprudentes...! ¡Buen susto se han llevado por curiosos!

Los otros jóvenes intrigados preguntaron.

-Don Jaime, ¿qué es la Bola de Fuego? ¿Por qué aparece en la sabana?

-Dicen que la Bola de Fuego es un alma en pena. Hace tiempo un joven de estos lugares llegó a su casa borracho. Tan enloquecido estaba por el alcohol que mató a su padre, luego le sacó los órganos y amenazando a su madre le dijo:

-Madre fríeme esas vísceras.

-¡No...! -Exclamó la madre horrorizada. -Yo nunca haré eso...

Él, muy decidido, agarró un sartén, le colocó aceite y lo puso al fuego a la vez que decía:

-Si tú no lo haces, lo haré yo, me comeré las entrañas del viejo...

Cogió los órganos y los echó en el sartén, éste se incendió y las llamas pasaron al hijo parricida envolviéndolo. Las llamas giraron y giraron y el muchacho en ellas. Se convirtió en una gran bola de fuego que salió de la casa para desaparecer en el aire. Desde entonces, su alma vaga por el Alto Apure y se ve en los días de Semana Santa. La gente del llano nunca se le acerca, dicen que trae mala suerte.

ANEXO 8

LA LEYENDA DE PAULINO EL TURPIAL Y CUSTODIO QUENDO*

José Romero Bello

*Tomada de la versión radiofónica transcrita en: Medina López, Isaías; Moreno, Douglas y Muñoz, Carlos. (2008). Análisis de figuras espectrales en el corrío y leyendas del

canto llanero tradicional. San Carlos: Universidad Nacional Experimental de los Llanos Occidentales “Ezequiel Zamora”-VIPI. Trabajo de investigación.

José Romero Bello (Voz 1 y Paulino “el Turpial”; **PT**)

Juan de Los Santos Contreras (Voz 2 y Custodio Quendo; **CQ**)

Voz 1: Aja, ja, ja, ja, já.

Voz 2: ¿Y esa risa tan sabrosa?

Voz 1: Guá, del chiste del hombre, que llevó más tanganzos que un mono chucuto en un guasimal lechón.

Voz 2: Caracha, en este Llano si que hay pasajes guenos de a verdá.

Voz 1: Guá, aquí hay tantos pasajes como copleros berracos, magínese usted, que antes se desafiaban en cualquier parte onde hubiera una cantina, umjú, y esos duraban hasta tres días cantando sin perder ninguno de los dos. Yo no sé, si usted, se acuerda del mentao Custodio Quendo, un cantador muy fino, por ahí, de los valles de Aragua y de Miranda, y de Paulino “el Turupial de los Llanos”; Imagínese, que ellos se desafiaron una vez pa’ cantá los dos.

Voz 2: Échenos ése pasaje.

Voz 1: Voy a ver si me acuerdo, aunque ya estoy chapuciao, porque ya tengo la memoria más güequeá que un colador de tutuma (ríen ambos personajes).

Voz 1(Declamado):

Sabana de soledades
cruza la estampa traviesa
perfil de verdes paisajes
donde la leyenda empieza
nubarrón que da nostalgia
cielo de tul que embeleza
el polvo levanta el vuelo
y el remolino lo trenza
el cantador solitario
llena de luz la entereza
el freno lleva en la zurda
el mandador en la diestra
el recuerdo echa a volar
su verso en el pensamiento
un suspiro peregrino
puntero va soñoliento
y la sombra va en el anca
sembrada en el bastimento,
Paulino va con el alma
hacia el horizonte abierto
mientras el sol de la tarde
en el cielo azul se vierte
los caminos van delante
llenos de rumbos y versos
y el coplero en el paisaje
oye cantar el silencio
cuando un romance altanero
sin pensar brota del pecho.

Cantado:

Ay, si tuviera que cantar,
a través de todo el tiempo,

sería feliz con el verso
porque con él me divierto:
nacer y morir coplero
es un orgullo que siento.
Ánima de silbo triste
oración de quien ha muerto
rumbo que de mí te fuiste
te toparé en el desierto.

Declamado:

El coplero llama al rumbo
y el rumbo a su voz regresa
mientras un alcaraván
desde lejos le contesta
cuando un canto de cigarra
lo saca del pensamiento
y hecha a volar los palmares
con el hilo de su verso
caño de flor tus esteros
celedonial de mi pecho
jinete y caballo siguen
silencio en la muda fiesta
mientras el junco del río
con el aire despereza
pregunta de legua a legua
sin la más leve respuesta
un sendero de nostalgia
a la vista le aparece
y un colibrí de horizontes
en el paisaje florece
el coplero va sediento
y mira del sol la puesta
amasa el canto y lo anida
en el vaivén de la cuerda
el rucio amuga la oreja
relincho fungía que aprieta
mientras un toro lebruno
con un barcino se adiestra,
y Paulino en su montura
del motivo se da cuenta
Paulino va pensativo
descifra el silbo del viento
rumiando va la malicia
que lleva en el pensamiento
soñando va los cantares
con el celaje disperso
pensando va a la distancia
como dormido al asiento
cuando un perro latidor
de aquel sueño lo despierta
“Buenas noches para todos”
salpica el olor a fiesta

y el saludo en el gentío
no hace muda la respuesta
Paulino se alza el sombrero
y el freno en la mano aprieta
se afinca en la pierna zurda
y levanta la derecha
y le quita los aperos
que lleva el caballo a cuestras
un aire llega del campo
oloroso a paja fresca
mientras un zorro se espanta
del peligro que lo acecha
el coplero paso a paso
entra al caney de la fiesta
pasa adelante y al punto
en un horcón se recuesta
para el rincón de los músicos
donde nadie lo molesta
el arpista está afinando
del bordón al tenorete
luce cinta el diapason
y una muchacha se presta
complaciendo a un indiecito
que la invita de la puerta
rompe un joropo altanero
y el cuatrismo le contesta
la mano busca el bordón
cuerda que feliz regresa
y la trocha de los triples
van siguiendo con destreza
el zapatear de los hombres
que con la música empieza
desde el fondo de la sala
una figura se apresta
camina con arrogancia
y la garganta dispuesta
se aclara el pecho y pregunta
por si alguno le contesta.

Custodio Quendo; (CQ):

CQ: Aaaylailailai
Llegué coplero nocturno
que desandando la apuesta
y sin mirar el peligro
acepta la consecuencia
contando con la decencia
de que lo pueda invitar
me complace haber llegado
y poderlo saludar
pero al decir del presente

es que mi verso andaré
y le pregunta, Paulino,
si me puede contestar
sobre el sabor más profundo
de aquél que menos tomar
y el que tenga la ventaja
de saber contrapuntear.

Paulino Turpial (PT)

PT: De saber contrapuntear,
y desconozco su afán
y el motivo que tendrá
pero el saber más profundo
después del mío no lo habrá
y si quien tenga ventaja
el tiempo se lo dirá
bueno si ha de calcular
sin mirá la intensidad
ni puede pensar camino
quien no sabe adónde va.

CQ: Quien no sabe adónde va
esa es contesta de niño
empezando a macujeá
contésteme la segunda
si la primera me da
quiero escuchá la respuesta
para ver su facultá
quién puede ganarle al viento
con mayor velocidad
¿quién cruzó el mar sin tener
barco donde navegar?

PT: Barco donde navegar.
No se ve el mar tan profundo
lo cruza la tempestá
la sombra que da la nube
el grito de quien se va
el celaje que lo encuentra
la luz y la eternidá
el vendaval que lo mueve
el cielo en el más allá
y el viento, como usted, dice
yo lo puedo demostrá
se lo gana el pensamiento
con mayor facilidad.

CQ: Con mayor facilidad.
respóndame la tercera
porque su cuarta vendrá

y diga cuál es el año
sin alguna variedad
y cuántas horas le tocan
del primero a la mitad
si sabe tanto de todo
empiece a multiplicar.

PT: Empiece a multiplicar.
Seiscientas sesenta horas
es la primera mitad
si el año viene bisiesto
febrero trae variedad
tiene veintinueve días
se lo puedo comprobá
y cuando el año es completo
tiene veintiocho no más
consígase un almanaque
si lo quiere registrar
porque a si es que yo convenzo
a quien se empeña en dudar.

CQ: A quien se empeña en dudar.
Así me gusta el coplero
que tenga facilidad
no dudo lo que haya hablado
ni lo que le ha de faltar,
pero si sabe más trama
si me lo puede explicar
dígame cuál es el ave
que a Jesús quiere acusar
de un pecado que no hizo
por su infinita bondad
si su saber es faculto
para decir la verdad.

PT: Para decir la verdad.
Es una de mis virtudes
y otras que ya encontrará
soy más puro que lo blanco
igual que la dignidad
y si no fuera alabanza
más puro que la verdad
y después de esta advertencia
ya su esencia ha de llegar
el cubiro acusa a Cristo
en su forma de cantar
diciéndole “Cristofué”
sin pensar en la maldad
pero como es inocente
se le puede perdonar.

CQ: Se le puede perdonar.
Voy a hacerle otra pregunta
Po' ver su capacidad
y si en su saber encierra
un algo de habilidad
para relatar el tema
que le quiero preguntar
sobre la ley que se rige
y cómo se ha de aplicar
si es justo el que la defiende
ya su saber me dirá
qué encierran estas tres letras
que el hombre ha de respetar.

PT: Que el hombre ha de respetar.
Dame campo pensamiento
dame saber claridad
para relatar en verso
esta respuesta que va
la ley es un instrumento
de justicia y seriedad
hecha por hombres de letras
con mucha capacidad
la ley es como la espada
que corta sin preguntar
no ofende al que la maneja
cuando la sabe aplicar
dicen que la ley es ciega
y hasta creo que así será
porque a veces no es culpable
al que se ha de castigar.

CQ: Al que se ha de castigar.
Me gusta su explicación
y su forma de razonar
me inclino ante su saber
el relato que me da,
pero si al mundo ha venido
por su forma de pensar
deberá reconocer
que falló la autoridad
quién es quien rima la copla
y quién al canto se da.

PT: Y quién al canto se da.
Tiene que ser como yo,
que no pregunta quién va
en los mayores momentos
tengo mejor facultad
el que con el verso juega
su ventaja ha de encontrar

y después de este rosario
lo digo sin esperar
que si a la llama se arrima
hasta se puede quemar
porque el canto da fatiga
y no sabe que vendrá
es como el que cae al agua
sin ver la profundidad
como quien cruza el Apure
y no tiene facultad
tiene que andar en canoa
porque no sabe nadar
como quien busca una aguja
perdida en la oscuridad
busca a Dios por los rincones
quien me quiera superar.

CQ: Quien me quiera superar.
No dudo de su saber
y nadie lo dudará,
pero quien juega al peligro
no le teme a la verdad,
Paulino, siga adelante
para que vea lo de atrás
mire que es mucha la legua
que le falta por andar
y son largos los caminos
que le faltan por trillar
porque al que nace con bulla
lo abisma la soledad.

PT: Lo abisma la soledad.
Yo manejo lo de alante
que otro corra lo de atrás
mientras la música se oiga,
mientras el verso me da
yo marco rumbo y destino
en la brisa que se va.
Con la risa del capacho
y lo grave del compás
no tengo a quién darle cuenta
ni quién me ha de preguntar,
pero le seguí corriente
para ver a dónde va.
Escucho su mente oscura
para darle claridad,
Custodio, por más que quiera
nunca me podrá callar.

CQ: Nunca me podrá callar.
No se aleve que en la lucha

ya lo voy a emparejar
legua a legua y verso a verso
con el don que se me da
con el fuego de la copla
y mi canta que me va,
y mi canta que me va
capitán en las alturas
clarín en la inmensidad
por eso mismo, Paulino,
la musa lo dejará
y en lo triste de su canto
mi corrío se escuchará
y voy a cambiar de tema
para que cambie la idea.

PT: Para que cambie la idea.
Mientras el cuatro retumbe
y la maraca chichea
mientras el tiple selloza
y la mano bordonea
mientras lee el árbol del canto
con el ventarrón flamea
mientras el Llano sea Llano
y el toro lo cabildea
mientras el sol nos alumbra
y el pajonal reverdea
yo soy quien marcó en sabana
las espigas de la idea
porque el verso siempre busca
la rima que lo florea
y al que yo pique de frente
se cae o se tambalea.

CQ: Se cae o se tambalea.
No pregunte a los mirones
razón de lo que desea
ni ande buscando motivos
porque mi canto lo arrea
que cuando el gallo es de raza
empareja la pelea
y si le quitan un ojo
al contrario no voltea
no importa que ande escondido
si no tiene quien lo vea.

PT: Si no tiene quien lo vea.
Gavilán sobre los aires,
si un gallo cacaraquea,
pantera soy en la selva
que desde lejos ventea,
el caballo que es mañoso

se le aprieta la manea,
no se sorprendan, señores,
ya sabrán si cabretea
verán como reconoce
la razón que malicea
y lo verán poné el rumbo
cuando pierda la pelea.

CQ: Cuando pierda la pelea.
Una cosa es la bandola
y otra quien la pajuelea
una cosa es el caballo
y otro quien lo jinetea
deje que la noche siga
y que suba la marea
para que no ande buscando
triunfo que no saborea
que cuando el lechoso es macho
no carga pero florea.

PT: No carga pero florea.
Capacho que voy pelao
cimarrón que se chacea
soga del verso entremola
lámpara que parpadea
paso de camino errante
cuando el sol reverbera
no pido ni doy razones
cuando mi canto rumbea
no hay burro flojo con tigre
si de lejos lo ventea
yo no ando anunciando triunfo;
es usted, quien lo desea,
me gusta corre chubasco
para quebrar la marea
amigo, Custodio Quendo,
enfrentese a la pelea
porque ahora es que va a saber
cómo se contrapuntea.

CQ: Cómo se contrapuntea.
Ay, Paulino Turupial,
no es que su canto es jilguero
están echando las suertes
en la mesa del estero
en el canto soy guabina
en la montaña soy fiera
tempestad en alta mar
en el Llano soy centella
mi voz y mi verso entierran
por donde negras querellas

si la porfía le complace
inténtelo hasta que pueda.

PT: Inténtelo hasta que pueda.
Usted, echará a la suerte
ventaja a que se refiere
pero en la mesa los dados
siempre ganaré con cena
para guabina el arpón
yo soy cazador de fieras
en el canto es alegría
para el Llano soy pantera
si eso le causa tristeza
su tristeza me consuela
con silla y chaparro nuevo
amanso el potro cerrero
soy turpial de serranía
tordito de las queseras
soy la historia del corrío
capitán de la pradera.

CQ: Capitán de la pradera.
La razón se le ha de dar
a aquel que bien se la lleva
luna con rayos de plata
barco de luz que navega
soy marinero sin boga
en la noche que se aleja
ninguno podrá jugar
con el llanto de mis penas
porque parte y de mi sangre
Dios hizo el mar y la arena.

PT: Dios hizo el mar y la arena.
Historia de amor y patria
llanura de luz que puebla
alcaravanes de brisa
a trochas de largas leguas
Custodio Quendo se ha ido,
pero no es que se lo llevan
con su trote va sin rumbo
pero su nombre se queda
sembrado en su misma ruta
donde se sufre y se brega
en la aurora su agonía
camino de hondas leyendas
cuerda de palma en su lira
sigue cruzando el recuerdo.

Voz 1 (Declamado):
Paulino el Turpial junto

con Custodio Quendo
se los tragó la sabana
aquella noche de enero
los dos en aquel silencio
a un mismo tiempo se hundieron.

ANEXO 9

HISTORIA DE LAS GALERAS DEL PAO*
Dámaso Figueredo

*Tomada de la versión radiofónica transcrita en: Medina López, Isaías; Moreno, Douglas y Muñoz, Carlos. (2008). Análisis de figuras espectrales en el corrío y leyendas del canto llanero tradicional. San Carlos: Universidad Nacional Experimental de los Llanos Occidentales “Ezequiel Zamora”-VIPI. Trabajo de investigación.

Fuente y elenco:

Dámaso Figueredo (Don Rozo; **DR**). (Rozo = Zorro)

Winston Leal (Lorencito; **L**)

Pasaje I- *La Familia del Salvaje*

DR: Aaaaaaaaaaaaaaaaa

Yo supiera que la gente
me ayudaban a pagá
le ofrecería una promesa
a la Virgen de La Paz.
Que el Salvaje de La Sierra
volviera a resucitá,
los hombres como era ese
no vuelven a nacé más.
No le pedía medio a nadie
ni le gustaba adulá,
tampoco casas ajenas
mucho menos visitá,
no juera a decir la gente
que él iba era a lambuceá.
Cuando iba a una bodega
en caso ée necesidá
zumbaba en el mostrador
toda la plata contá.
Ya el bodeguero sabía
que era lo que iba a comprá:
chimó o tabaco en rama,
fósforo y sal nada más.

Declamado:

Agarraba su paquete
y daba tres pasos atrás,
sin salir fuera el negocio
no andaba ni seis brazá,
sin que se aclarara el pecho
o se echara una arrastrá.
El cuchillo en la cintura
su peinilla estaloná
y en la mano derecha
su lanza bien encabá.

Cantado:

Bien encabá.

Vivía de la cacería
porque tenía facultá,
a veces que en el invierno
la cosa estaba apretá.
Arriba en la serranía
casi no se podía andá
el ringuiringue es muy grande
la zarzagueca endulzá,
guaritoto lechosito
ese de la hoja picá,
abajo en lo limpiecito
no jallaba que cazá,
porque el mismo ya tenía
las cacerías azotá.
Si los ríos taban bien hondos
el pez no quería ajilá,
las ranas andaban arrastra
no se atrevían a brincá.
Él las mataba por saco
y las guardaba salá,
era para apertrecharse
con tiempo de la carná,
cuando los ríos culateaban
jallaba con que pescá.

Declamado:

Virgen de las Nueve Piedras
Virgen de la Facultá,
San Sebastián, San Ignacio,
Avelino y Nicolás,
si el Salvaje está penando
se los quiero encomendá
que con el poder que tienen
lo saquen de donde está
y lo sientan quitecito
en la gloria a descansá.

Cantado:

A descansá.
Después de Dios en el cielo
una sola realidá
grande la naturaleza
nadien se puede burlá.
El Salvaje de la Sierra
lo encontré de madrugá
en Las Galeras del Pao
ya en la primera bajá.
Le pasé retiraito
no me le quería arrimá,

pero como él me llamó
me le tuve que acercá,
a contestarle el saludo
y nos pusimos a hablá.
Saqué un piazo de tabaco,
le regalé una mascá,
me dijo que en esos días
la cosa estaba pesá,
pero que arriba en la cumbre
hacia una media aplaná,
había visto ese día antes
un rastro de una maná.
Él cambió de la conversa
y yo me puse a silbá,
se retiró de golpón
y se echó una risotá.

Declamado:

Me dijo que gente y bicho
y que se podía injertá
y el día que apareció muerto
yo miré que era verdá.
En los Bancos de Paraima,
ninguno podía pasá.
El camino se tapó
con aquella animalá:
lapas, báquiros, venaos
y una cachicamá.
Habían cachicamos chuto,
otros nacían sin quijá,
la cara, ve un cachicamo
pero sin rabo pa' atrás.
El báquirosuena el diente bravo
tara- tas- tastás
estos hacían: cuas- pas- pa
unos lapitos trigueños
con la nariz perfilá.
Al sentí el ruido ´e la gente
buscaban a lenguariá,
el venao chirriquitico
cuando la vená ta' echá
retoza y jace, bep- bep
estos jacían vay- papá.

Cantado:

Ay, vay- papá.
En la tarde del velorio
no es que voy a exagerá
hubo que llamar la Guardia

para poderlo velá.
Cien tragavenaos chiquitos
´taban en la empalíz
y arriba de la troja
vieron la tragavená.
Con esa bocota abierta
viendo pa´ bajo, estirá,
ella cuando está vajeando
resuella una jumará.
A la gente del velorio
los pensaba de vajiá
porque los tragavenaítos
lo iban era a buscá.

Declamado:

Les voy a seguir contando
no quisiera ponderá,
llegó un burro catirito
empeñao de rebuzná,
cuando pegó el rebuznío
lo que hizo fue silbá
jui- pa- jui- pa- jui- pa
Como no abrieron la puerta
le soltó un par de patás.
Dejó un tranquero sacao
y las trancas reventá
se paró allá en la sabana
a da vuelta y a forriá.
Como nadie lo veía
metió mano a corcobiá,
parecía un atajo ´e bestia
que venía barajustá,
la brisa y la polvareda
se formó una tempestá.

Cantado:

Una tempestá.
Y en la hora del velorio
la gente entraba a rezá
los que quedaban afuera
más bien tenían que gritá.
Alrededor de esa casa
se alborotó una tigrá,
una tigra mariposa
daba más a demostrá.
Donde llaman Matapalo
ahí se sentaba a roncá
cuando pegaba el ronquíu
quedaba un rato privá,

con dos cachorros ya grande
otra vez recién preñá,
tres cachorros de dos patas
uno con dos nada más,
ese era el que más aullaba
no tenía tranquilidad.
Dándole vuelta a la tigre
no buscaba ni a mamá
y le veían en la frente
una lanza dibujá,
con un letrero que decía
“El Salvaje es mi papá”.

Declamado:

Bueno y como acabamos de hablá
en el patio había una mata
grande como una enramá.
un cajuaro jorquetú
una palma bien copiá,
un bejuco de murciégalos
y zarzagueca enredá.
Por cierto había un matajey
bastante abejas posá
en el copo de esa palma
allí ponía una carrá.
En esos tiempos tenía
como una semana echá
cuando ella miró las velas
era un sólo lamentá.
Siendo un animal culeca
y no pudo soportá,
voló cruzando la sala
casi media atravesá.
Arrecostá de la urna
taba una mujer sentá
le dio en el medio de la frente,
chico, una sola picotá,
que el cuero de la cabeza
se lo arremangó pa' atrás.

Cantado:

Oiga, pa' atrás.
La palma abajo en la pata
taba medio solapá
y pegaba una hediondeza
que no se podía aguantá,
uno de los velorieros
tuvo que dirse a asomá

cuando vio que era una liebre
se fue corriendo a avisá
parecía una casiragua
pero más espelucá
la jorungo el Comisario
y era una rabipelá
con cien rabipelaítos
mejor dicho una bandá
como se veían gorditos
la gente quería agarrá
rabipelao encuevao
jace ñaña- ñañañá
y estos rabipelaitos
jácían ñiri- pay- pipá.

Pasaje II- *El destino del Salvaje*

Don Rozo: Caramba Lorencito; ¿y usted, por aquí? ¿Qué busca por ahí?

Lorencito: Don Rozo, el folclor es como los pájaros, no tiene linderos.

Don Rozo: Le estoy preguntando de usted, no de folclor.

Lorencito: Don Rozo, yo soy el hombre netamente folclorista, en cada deo de mis manos y en las cuerdas de mi pescuezo, cargo el folclor.

Don Rozo: ¿Y a qué se debe esa letanía? Lo veo como arremordío.

Lorencito: Don Rozo, es que, usted, me tiene el gorro lleno con esas “Galeras del Pao”. Yo no creo que eso sea así, tan escandaloso, nunca creo que Las Galeras del Pao sean más grandes que las montañas de San Camilo, y a mí se me tocó atravesarlas solito, con un pequeño bastimento que me llegó, ras con ras, a Mangas Coberas.

Don Rozo: Miré Lorencito, una cosa es que yo le diga y otra cosa es que usted, supiera lo grande que es Las Galeras del Pao. Las Galeras del Pao tiene partes que todavía el hombre no las ha pisao, si usted quiere, para explicarle más de lo que son las Galeras del Pao, vamos a hacer un contrapunteo, Lorencito, salga.

Lorencito: Salga usted, que es el que está emperrao con sus Galeras del Pao.

DR: Todos los seres humanos
nacimos para la tierra
pero no con el destino
del Salvaje de La Sierra.

L: Si el Salvaje se murió
picao de una robelera
a Las Galeras del Pao
hay que jacerles la guerra.

DR: Cómo vas a pensar tú
acabar con Las Galeras
siendo una selva tan grande
de pura montaña y piedra.

L: A fuerza ´e jacha y machete
y se le pega candela
que no se vea por allí

ni una chata venaera.

DR: Esa Galera del Pao
tán llena de pura fiera
tigre que juega garrote
ciempiés, leones y culebras.

L: Usted, lo que “es cobarde”
o es que tiene flojera,
yo solito en medio día
tumbo más de quince leguas.

DR: Compréndame, Lorencito,
que estas tierras son ajenas,
no vaya de aquí a mañana,
meterse, usté, en un problema.

L: Dios no le dio tierra a nadie
ni dijo que las cogieran,
lo que pasa es que el más vivo
a lo macho se alindera.

DR: En la Bajá de La Leona,
muchacho, si usted, supiera,
sale un hombre arrecostao
y a uno le saca la lengua.

L: Si es muerto se le perdona
y se le prende una vela
si es diablo con La Magnífica
se estralla pa’ que se muera.

DR: Alante en la otra curvita
sale una mujer trigueña
y se le pone alante a uno
tongoneando las caderas.

L: A ésa la enamoro yo,
secreteaíto en la oreja
y con las contras que cargo
deja la tongoneadera.

DR: Sale un niño chiquito
llorando y se desespera,
él busca como a parase
parece que no anduviera.

L: A ése le doy mazamorra
endulzá con miel de abejas
y le doy cuatro nalgás
que deje la lloradera.

DR: Sale un gallo canagüey
copetón como chenchena
y cuando mira a la gente
le choca zumbando espuela.

L: A ese lo zampo en un nido
y le meto treinta ñemas
pa' que se vuelva gallina
y forme una culequera.

DR: Una piedra picachúa
por un lao tiene una cueva
se ve una mujé esnuíta
como pagando condena.

L: Allá sí, me subo yo,
de la manera que fuera
a meterle el azabache
con que la saco de pena.

DR: Sale un caballo castaño
frontino pecho de estrella
relincha y le choca a uno
pensando que es una yegua.

L: A ése lo amarro y lo capo
redondo a la machimberra
le amarro un perol del rabo
que no deje ni la huella.

DR: Sale un perrote pinta
gargantillo centinela
que a todo el que le ha salío
difícil que no lo muerda.

L: A ése lo espanto y lo asusto
con una cara bien seria
le lato como un perrito
pa' que se vuelva una perra.

DR: Por la Bajá de Tinaco
sale una danta jobera
y esa se le vuelve a uno,
una josita palmera.

L: Sí es danta le doy un tiro
pa' comé pulpa trasera
si es josa con las tripitas
saco quince capoteras.

DR: Sale un burro colorao
con las cuatro pata negra
los ojos como un tizón
y de venao la caramera.

L: A ése le pongo una silla
y le clavo un par de espuelas
y le junto cebo ´e tigre
bastante en la gurupera.

Pasaje III - Nunca después descuidao

Don Rozo: Lorencito, ya que nos conocimos, chico, y somos colegas, mucho gusto en presentate a mi novia.

Lorencito: ¡Caramba! De hace rato que estoy viendo a ese mujerón, tanto gusto, señora.

Elvira: ¡Señora, no! Soy la señorita Elvirita de Jesús.

Don Rozo: Pero chico, te estoy presentando a mi novia: ¿cómo vas a creer tú, que yo me voy a casá con una mujer corría? Ella es toda una señorita.

Lorencito: Don Rozo, pa´ adivino Dios y pa´ brujo el Diablo, de todas maneras y, ¿cuándo va ese matrimonio? Yo no me pelo de esa fiesta, a mí me gusta mucho el pavo horneado.

Don Rozo: Pronto, eso lo vamos a celebrá, sea casao, sea amancebao, hay fiesta, pero yo no espero más, en siete años de amores que tengo con esta mujer; ¿verdad, mi amor?

Elvira: Mire, don Rozo, primero hay que comer verde pa´ después comé maduro y dese con una piedra en el pecho que se va a llevar a una mujer hecha y derecha. Soy la menorcita, bordona de la casa, apenas tengo cincuenta y dos años, mi hermana mayor tiene cincuentaicinco, y lleva diez años de amores con un musió, y si yo me caso primero que ella estamos poniendo a las otras en mal camino.

Don Rozo: ¿Y entonces, hasta que ellos no se casen, tú, no te vas a di conmigo? ¿Cómo se llama ese musió? ¿Dónde vive? Tu hermana se va a quedá como morrocoy en tiempo ´e joba: viendo pa´ arriba.

Elvira: Don Rozo, él vive en Guardatinajas y se llama Tico, es zapatero y vende ropa.

Lorencito: Bueno, yo aquí soy el entrometío, pero lo mejor es que, usted, señorita Elvirita, se vaya ligero con ese hombre; lo que es del cura va a la iglesia.

Elvira: No señor, no se meta en eso, cuando mi mamá y mi papá digan, salgo de mi casa de velo y corona.

Lorencito: Perdón, señorita, yo estoy apurado es por comé carne. Ah, mire, don Rozo, ¿y a dónde va a pasá, usted, esa luna de miel?

Don Rozo: Nada más y nada menos que en Las Galeras del Pao, sea casao o sea soltero, pero es allá. Para no hablar más, vamos a cantar un contrapunteo.

Lorencito: Vamos, salga.

DR: Yo soy un hombre soltero
muy pronto seré casao
paso la luna de miel
en Las Galeras del Pao.

L: Cuidao como, a usted, le pasa
como el que pescó acostao
se durmió y cayó en el río
y se lo tragó un pescao.

DR: Ésa me la llevo yo,
tranquilo y despreocupao
para eso ya le tengo
un buen trabajo montao.

L: Usté, tiene que amarrá
un caimán que esté jambriao
pa' llevarse a esa mujer
de quien está enamorao.

DR: Supieras lo que le tengo
Cerca é la casa enterrao
un gato negro amarillo
un barcino y un pintao.

L: Yo no pensaba que, usté,
era mal intencionao
el hombre que es marañista
tiene que morí arruinao.

DR: Yo no es que soy marañista
sino guapo y apoyao
digo que hay leña segura
si ta' el burro amarrao.

DL: Si alguna de mis hermanas
me la fueras embrujao
hace tiempo viejo Rozo
que ya te fuera matao.

DR: Tate quieto, Lorencito,
hágase el agazapao
no vaya de aquí a mañana
amanecer aventao.

L: Esas son bromas, don Rozo,
no se ponga disgustao
yo lo respeto y lo aprecio
como a un hermanito criaio.

DR: Eso es pa' que busque el hilo
y no se encuentre enredao
en el monte el casiragua
le huye al león barreteao.

L: Desde que soy folclorista
nunca he sido amenazao
y ahora este viejo Rozo
me quiere tené perreao.

DR: Yo nunca a esté, Lorencito,
Lo he quería tener arriao
lo que le digo es que siempre
cargue el ojo bien pelao.

L: Yo siempre pelo los ojos
nunca los cargo cerraos
aunque me caiga mosquito
no se me ponen aguaos.

Pasaje IV- *La muerta de Las Galeras*

Don Rozo: Lorencito, te voy a contar algo grande de Las Galeras del Pao. Una vez, se acercaba la Pascua y yo necesitaba carnes finas para las hallacas. En *La Vuelta de la Leona* había un mango que le bajaban lapas como coporo en el río Arauca. Me encaramé a las siete de la noche, y a eso de las siete y media había matao veinte, me faltaban diez. Y esa luna clarita, chico, veo un bulto que viene derechito hacia mí: Noté que era una mujer, me concentré a verla: ¡qué belleza! Tuve que hablarle “Hermana por parte de Dios, diga lo que se le ofrezca, pám sacala de sus penas, con tal pueda”. Me dijo “Tengo una música para regalártela”, no me la dijo tarareado, me lo dijo en ju, ju: “Um, um, um, um, um, um.” Y ahora se la canto:

No pase por allí solo, amigo mío,
tarde después que oscurezca
en La Galera del Pao,
saben que sale una muerta.
Cerquitica de La Leona,
casi en la tercera vuelta
con una vela prendía
y las manos en la cabeza,
señalando con el picó
hacia una mora seca.

Nadie se atreve a hablale,
a ver si dice la pena,
por qué ella peca,
si es que tiene algún tesoro
o murió debiendo promesa.
Si su alma está perdida
uno se para y le reza,
si es por asustar que sale
mejor la dejemos quieta,
pero cuando vaya al cielo
le cierran todas las puertas.
Yo no pensaba
que un ser humano en el mundo
después que muere
tuviere tantas molestias.
pero hay millones de cosas
que no han sido descubiertas.

Debieran a publicarse
y nadie las manifiesta
sin otorgar el consejo
que nos da el cura en la iglesia.
Primeramente el rico
y su capital solo se ocupa
a administrará su riqueza,
el pobre casi no duerme
contemplando la pobreza
soñando con el destino
cuál será su mala suerte
sabiendo que en este mundo
todo es por naturaleza.

Un muerto dicen que sale
si en esta vida
deja una cosa mal hecha,
a veces que con sus padres
por alguna malcriadeza.
Si es mujer y es casada,
su esposo no lo respeta
y uno al hombre a la mujer
le dan son malas respuestas,
más bien debemos decirle
que Dios me la favorezca.
La Muerta de la Galera,
vale la pena,
que nadie se compadezca.
Cometió el crimen más grande
que en el mundo no se acepta:
mató a su padre y tres hijos
en un tiro de escopeta.
Al momento del destino
los cuatro estaban en recta,
de la oreja de un caldero
fabricó de palanqueta.
No fue conforme
con el crimen desastroso
sino que bailaba
como que tenía una fiesta
y cuando se dio de cuenta
que ya estaba descubierta,
le metió candela al rancho,
sólo sacó su maleta.
Buscó rumbo hacia a El Baúl
como una mujer desierta,
pero el destino es algo tan poderoso
que sólo Dios firma con su propia letra.
El que la debe la paga
sin que haya una protesta,
en Los Bancos de Paraima

allí, la encontraron muerta,
picá de una cascabel
en la canilla derecha.

Pasaje V- *En muchacho no confío*

Lorencito: Perdóneme la pregunta, don Rozo: ¿Y era que esa muerta era muda?

Don Rozo: Muda no, chico, tú sabes que la gente cuando se muere lo primero que se le pudre es la lengua y le quedan puramente, los dos corotos de ancía. Por eso cuando va a da rial o tiene una pena lo hace por señas o en “ju, ju”.

Don Rozo: ¿Cuántos años tienes tú, Lorencito?

Lorencito: Dieciocho, andando en diecinueve.

Don Rozo: Tiene razón, el que anda con muchacho tiene que salí chorrao.

Lorencito: La verdad es que, usted, está más que chorrao. Don Rozo, le voy a decir una cosa, no es pa' que usté, se vaya a poné tan pensativo o le vaya a caer tan pesao.

Don Rozo: Dígame, eche pa' alante.

Lorencito: Sepa que Elvirita de Jesús ya no se va di con usté.

Don Rozo: ¿Cómo, quién te dijo?

Lorencito: Ella misma me lo dijo, ayer en Puente Pao.

Don Rozo: Me extraña bastante, y, ¿qué andabas haciendo, tú por'ahi?

Lorencito: Usted sabe que hay que buscar la vida, yo andaba pescando; la pereza que se duerme se la lleva el huracán, yo no le andaba preguntando, ella fue la que me dijo. Usted, sabe que chismes no me gustan, más bien me daba pena decirle, no fuera a ser que usted, ya un hombre viejo fuera a ponerse nervioso o le fuera dar un ataque, o yo no sé si, usted, padece del corazón. Y un hombre ya de sesenta años, por cualquier susto estira la pata. Yo hablé bastante con ella en la orilla del río, todo a favor suyo, don Rozo, y le dije: Señorita Elvirita, eso es malo, no le haga eso a ese pobre viejo, váyase con él. Y ella lo que comenzaba era a reírse.

Don Rozo: Caramba, chico, esto se está poniendo pelú. ¿No será que tú, me le estás dando casquillo a mi novia? Cada vez que tú estás donde estoy yo con ella, me le tienes el ojo clavao. ¿De qué se estaban riendo, será mamadera 'e gallo? ¿Taban del otro lao o de este lao del río?

Lorencito: Nos tábamos riendo, no. La que tenía su risoteo era ella, a más, ella estaba pal lao de allá y yo pal lao de acá. Todo lo que hablamos era gritao, la gente joven grita duro, don Rozo.

Don Rozo: Mucho cuidao. Lorencito, que no se te vaya a pegar una taramona del sobaco, yo nunca he peliao por una mujer, pero yo por Elvirita, mato al que se me atraviese. Yo quiero mucho a esa mujer. Es rara la noche que yo no sueño con ella; he aguantao hambre, he gastao real, a más, en siete años de amores que yo tengo con Elvirita, no he compraao cobija de arropame, me arropo con un camisón de ella, y si no me embojoto la cabeza bien embojotá, no duermo. Cuidao, Lorencito, respete, respete.

Lorencito: Entonces yo ahora, don Rozo, puedo saber que lo van a matar y no le digo nada. Yo pa' mujer tengo la mía y jovencita, no un piazó 'e vieja de cincuenta y dos años y si se sigue poniendo escamoso, se la voy a buscar de verdad, así se muera encaprichao.

Don Rozo: Ahora sí, va a sabé que el cebo de burro mojino sirve para ser jabón. Ella viene a la tarde, eso lo vamos a hablar frente a frente los tres. A ve quién es quien. Mientras tanto, vamos a cantar un contrapunteo, ya que tú, eres tan jembrero y te la echas de machito. ¡Salga!

Lorencito: Salga, usted, que es el que está enamoraao.

DR: Lorencito ´ta buscándole
las cuatro patas al gato
por meterse ande no cabe
le va jallá más de cuatro.

L: La que a mí se me atraviese
enseguida la retrato
y tienen que perdonarme
porque yo soy un muchacho.

DR: En sesenta primaveras
no he pelao un anzuelazo
el zamuro que es un vivo
tranquilo cae en mi lazo.

L: Don Rozo más adelante
puede tener un fracaso,
no me esté zumbando puntas
que yo, a usted, no lo amenazo.

DR: Antes te trataba bien
y ahora no te trato,
eres como al cigarrón
que no puede ve´ un juraco.

L: La mujer es como el oro
se vende caro y barato,
como yo estoy jovencito
se me presentan ca´ rato.

DR: Date cuenta, Lorencito
que el duende no deja rastro
cuidao como el pavo real
se te va a volvé un chicuaco.

L: El chicuaco es muy sabroso,
para mí, es el mejor plato
cuando me apreta la jambre
como hasta pájaro vaco.

DR: Elvirita es igualita
al tigre cuando está flaco,
que desprecia a un chivo gordo
pa´ comerse un araguato.

L: El amor profundamente
es como manteca ´e mato
que da fuerza en la cintura
y la rueda del espinazo.

Don Rozo: Caramba Chico, Elvirita de Jesús, mi novia más querida, ninguno sabe pa' quién trabaja, tú también vas a llegar a viejo, Lorencito, algún día la pagarás.

Lorencito: Déjese de esas chocheras, don Rozo, no esté celando mujer, cante pa' alante.

DR: Yo a Elvirita le he comprado
vestidos por zipotazos
pero ahora no le compro
ni siquiera un piazo é trapo.

L: Don Rozo es como el conoto
cuando viene el mes de marzo
aunque su novia sea fiel
piensa que el amor es falso.

DR: No siento tanto el despecho
sino la pena que paso,
ya le dije a todo el mundo
que yo muy pronto me caso.

L: Perro que lambe manteca
y cochino que come sapo
con sólo sacá la lengua
ya piensa que queda jarto.

DR: Voy a ofrecé una promesa
a ver si jacen los gastos
para matar a Elvirita
y entonces después me mato.

Lorencito: ¡Ya é! Eso es último que va hacé usted, meté la pata después de viejo. Deje a esa mujer tranquila; ella no lo quiere.

Don Rozo: A ti te interesa mucho pa' quedate con ella. Yo sé que te estás burlando de mí, a cuenta é joven. Yo soy un viejo malicioso; esa mujer ni va se' pa' ti, ni va a se' pa' mí. Menos mal; ahí viene Elvirita, ya vamos a desenredá ese bejuquero.

Elvirita: Buenos días, mi amor.

Don Rozo: Hola.

Elvirita: Besito.

Don Rozo: Andá a besá a tu cogollo, tu flor de amapola, tu ramito de pericoco; Lorencito, ahí 'ta sentao, debe se' esperándote como que no quiebra un plato.

Elvirita: ¿Qué te pasa, don Rozo? 'Tas como perro con mal de rabia; tú cómo que me estás celando con ese muchacho. A ese lo vi yo, chiquito, mamando con la leche en los labios, puede ser mi hijo, ni lo vi cuando llegué por venirme a besá, ahora si lo voy a saludar: ¿cómo está, Lorencito? ¡Caracha, pobre muchacho!

Lorencito: Bien, señorita, un placer, me contenta haberla visto; bonita, hermosa, cariñosa como siempre ha sido usted. ¡Qué Dios y la Virgen me la favorezcan! Aunque yo pienso que, usted, después de ser una mujer, se va a volver santa.

Don Rozo: La contesta de ese saludo me parece más adorno que un altar ¡Qué burlistos son los dos! 'Tas viendo tú, Elvirita, eres igualita al mapurite, que cuando uno espera verte la cara le das el lomo.

Elvirita: ¿Hasta cuándo, don Rozo? Me tiene cansá, esos siete años de amores dese de cuenta que no son nada, si se quiere matar, mátese; pero a mí, no me va a matá. Ese

muchacho tendrá que meté la mano por mí, así digan que yo me enamoré a escondidas con Lorencito, a mí no me importa. Lorencito, venga a ponerle la cara seria a este viejo.

Lorencito: Bueno, don Rozo, ya, usté, me tiene cansao; si se va a engurruñá de la rabia, se va a engurruñá, pero hoy, yo me llevo a Elvirita, porque alante de mí no la va a matá usté, haga lo que usté quiera, busque el pañuelo si va a llorá.

Don Rozo: A llorá, no. Yo soy un macho, agárrese los calzones pa' que pelee conmigo.

Lorencito: Eso es dándole, salga pa'l patio.

Don Rozo: Véngase, he peliao con hombres y no voy a peliá con un pela gato. Y ¿pa' qué brinca pa' atrás? Eche palante.

Lorencito: Pa' lante es que voy, "Viejo Zorro", coja.

Elvirita: Dale.

Lorencito: Coja.

Elvirita: Dale.

Lorencito: Coja.

Elvirita: Dale.

Lorencito: Aprenda a llevá golpes después de viejo.

Elvirita: Pa' que no me esté levantando calumnias. ¿Cómo se va a poné un viejo a igualarse con un muchacho?

Don Rozo: 'Ta bien, Lorencito, me ganaste, me rompiste un ojo, me rajaste la boca, me jinchaste las orejas, por culpa de esa piazó 'e zorra traicionera y burlista.

Elvirita: Bien, bien hecho. ¿Quién te manda a sé celoso? Amenazándome de muerte, piazó 'e viejo, pata é guache, camastrón, cabeza de comején. Eso era lo que tú querías que te envainara el muchacho.

Don Rozo: ¡Lo que se hace con gusto! Ni rabia da. Elvirita, para que te recuerdes toda la vida te voy a cantar este pasaje.

DR: Mira como vengo
con las orejas jinchás
y tengo un ojo rompío
de tanto golpe
que me pegó Lorencito
anoche en el desafío.
Jamás y nunca
yo juera ido a esa fiesta
si algo yo juera sabío,
ella es culpable
que no me dijo con tiempo
que él era su otro marío
y es un muchacho
sinvergüenza y atrevío
que me mandó a cayapiá
con unos desconocío
si juera un hombre en verdad
y se sintiera con brío,
frente a frente y mano a mano
solo me hubiera salío.
Gracias a Dios
que no doy por vencío
más bien le mando razón
que ande bien apreveníó
que al juntarse conmigo

va a mirá el cielo prendío
ahí es cuando va a sabé
que es barro sino ha llovío

Elvirita de mi alma
Ahora pienso buscame
otra mujercita y no aceptá mantenío,
era un muchacho
que siempre iba a la casa
y yo no lo había corrío,
pero Elvirita cuando el muchacho llegaba
le decía “bien recibío”
las tres comidas,
taza de café con leche
porque iqué era amigo mío.
Yo trabajando
como un hombre sometío
con el sol echando chispas
llegaba sudando frío
y el muchacho en la sala
en un chinchorro tendío
con las manos en la cara
como haciéndose el dormío.
Y Elvirita le dio un pequeño silbío
así como cuando juegan
el juego del escondío
entraba y salía del cuarto
cambiándose del vestío
bañaíta y bien alegre
y el muchacho había comío.

NICTOFANÍA

ANEXO 10

EL SILBÓN * Dámaso Delgado

*Transcripción de la versión radiofónica aparecida en: Delgado, Dámaso. (1967). El Silbón. Leyenda llanera. En: Dámaso Delgado y otros artistas. [Intérprete] [LP, lado A, surco 1] Caracas: Velvet. (Asesoría y sugerencias para la Transcripción de Isaías Medina López y Carlos Muñoz. Igualmente se tomaron algunas ideas de: Delgado, Dámaso. (1998). El Silbón. Realidad y leyenda... Leyenda y realidad. Acarigua, estado Portuguesa: Impresos CES-MAR.).

Fuente y elenco:

Dámaso Delgado (José Juan)
Victorino Castellanos (Juan Hilario y Copletero 2)
Joseíto Herrera (Copletero 1)
Alfredo Acuña Zapata (Narrador y el Visitante)
Víctor Morillo (Declamador)
José “Catire” Carpio (Llanero Conversador y José Alí)
Norma Suárez (Copletera)
Ramón C. Martínez (Peón)
Ramón Toribio Egaña (Peón)
Benilde González (Rosita)
Teresita Vega (Josefa)
Josefina Villarroel (Aurora)

COPLERO 1

Esto era lo que contaban
del Silbón y la parranda
una noche se encontraron
Hilarión y el Desanda
una noche se encontraron
Hilarión y el Desanda,

NARRADOR

Este álbum realizado para todos los estados de Venezuela, va dedicado con especial cariño a la tierra de Páez.

DECLAMADOR

¡Portuguesa!

NARRADOR

Nuestra más alta aspiración, que esta producción artística – cultural hecha con cariño y

con esfuerzo, sea como un llamado de voluntad y esperanza para todos los niños de Venezuela, para ellos el mensaje:

DECLAMADOR

Que aprendan a querer
cada vez más a la patria
a través de sus escuelas
y que nada les detenga
en su afán de superarse
para hacerla cada día más libre.

COPLERA

Yo nací en esta ribera
del Arauca vibrador...

DECLAMADOR

Canción y letras
dignidad y altruismo
han de ser las sendas
por la que se conduzcan
los hombres de Portuguesa
y de Venezuela toda.

NARRADOR

Un mensaje musical y amistoso de tres pueblos vecinos para hacerse más hermanos.

COPLERO 1

No vayas para la fiesta
te dijeron Juan Hilario,
que en tierras de Portuguesa
va un espanto desandando,
que en tierras de Portuguesa
va un espanto desandando.

NARRADOR

Portuguesa, Barinas, Cojedes: Horizonte extendido por caminos polvorientos, tierra generosa donde la leyenda es copla y donde la copla es sabana. Llano adentro, corazón de patria, sabanas inmensas y pajonales abiertos, arrieros del verso, baquianos de la conversa.

DECLAMADOR

¿Pa' ónde va porhai, Juan Hilario?

NARRADOR

Es la pregunta del Llano contestador y bravío, retador y andariego.

LLANERO CONVERSADOR

Epa compañero, pero, ¿eso es cierto?

JOSÉ JUAN: Sí compa, ciertico, dicen que nació en Guanarito o en Bijal, lo cierto es que en Portuguesa y Barinas se ha criado y Cojedes lo ha visto pasá.

NARRADOR

Son las cinco y media de la tarde, el sol agonizante y rojizo desaparece lentamente en la quietud del horizonte y por el camino polvoriento un hombre a pie con el rostro sudoroso y el andar cansado; atrás el camino andado, por delante el paisaje casi desierto: sabanas, cielo, vacas y garzas. Es el llanero mismo con su estampa recia hundiendo su huella sobre la tierra brava, un Florentino, un baquiano, o un caporal de hato, hijos siempre del inmenso Llano, hermanos de la sabana.

COPLERO 2

Voy dejando mi cantar
sabanas que tanto quiero
voy con los pasos del día.

NARRADOR

Es casi de noche, cuando se detiene ante una Cruz del camino, se arrodilla ante ella y le enciende una vela que trae en el bolsillo de la blusa. Luego se persigna y se dispone a reanudar la marcha, cuando alguien que camina en dirección contraria se le acerca.

EL VISITANTE: Mire señor, usted, ¿es de por aquí?

JOSÉ JUAN: Sí, de por aquí mismo ¿Qué se le ofrece?

EL VISITANTE: ¿Me podría indicar el camino que conduce a Los Jeyes?

JOSÉ JUAN: Ese mismo que lleva ¿Pa' qué casa va porahi?

EL VISITANTE: Bueno, voy pa'l fundo del señor Montenegro, Juan José Montenegro, que tiene una fiesta por ahí.

JOSÉ JUAN: Ah, eso es allá alante; siga por hay derecho, pero tenga cuidao con el peacito aquel de La Vuelta e Los Mangos, ahí mismo, al pasá el cañito, que ahí sale El Silbón.

EL VISITANTE: ¿El Silbón?

JOSÉ JUAN: Sí, El Silbón.

EL VISITANTE: No, no, no, pero, eso no existe.

JOSÉ JUAN: Sí existe, señor y mucho, mire, por to' estos caminos, por to' estas sabanas y por to' estas soledades, se va a encontrá con mucho más de lo que usted ha visto en los libros.

EL VISITANTE: Bueno, yo he oído hablar algo de eso, pero, dicen que es una leyenda.
JOSÉ JUAN: Jumm... ¿Una leyenda?, una leyenda debe ser lo que cuentan de El Silbón antes de ser Silbón.

EL VISITANTE: ¿Cómo es eso de que El Silbón, antes de ser Silbón?

JOSÉ JUAN: Pues, que dicen que, El Silbón es el ánima en pena de un hijo que mató al papa pa' comele la asadura, y que la mama lo maldijo pa' toda la vida.

EL VISITANTE: Ah...ya entiendo, ¿y dicen que nació en el Llano?

JOSÉ JUAN: En Guanarito, compa, y Guanarito es Llano, y Llano es todo esto que estamos pisando.

EL VISITANTE: No, no, yo creo que eso es sólo una leyenda, como dice la gente, lo que pasa es que, ustedes, los llaneros, tienen un espíritu demasiado supersticioso.

JOSÉ JUAN: Llano es Llano, compa, y a nosotros nos gusta de esa manera, supersticiosos y todo puede que seamos, pero con un corazón que no nos cabe en todo el ancho de la sabana, y en esa misma sabana que no alcanza pa' arropale el corazón al llanero es donde se ven todas estas cosas que le estoy contando.

COPLERO 1

Con la claridad de un rayo
que alumbraba la sabana
miró una sombra de lejos
con un maletó terciado,
miró una sombra de lejos
con un maletó terciado.

EL VISITANTE: Caray, pero ha de ser muy grande ese espanto de El Silbón, pa' que, pa' que, ustedes, los llaneros, le tengan tanto miedo.

JOSÉ JUAN: Juunnn...Canillú es lo que es el hombre, compa, canillú, mire, le digo que lo han visto sentao y las rodillas le pasan del lado arriba de la cabeza.

EL VISITANTE: Y dígame una cosa; usted, ¿lo ha visto?

JOSÉ JUAN: De refilón, compa, de refilón, pero mire, lo he escuchao silbá y le digo que no es pa' juego la cosa.

EL VISITANTE: No, no, yo insisto en que eso no es más que una leyenda, amigo.

JOSÉ JUAN: Amm., lo mismo decía Pacheco, lo mismito decía Pacheco.

EL VISITANTE: Bueno, y ¿quién es Pacheco?

JOSÉ JUAN: Uno, que peleó con El Silbón.

EL VISITANTE: ¿Con el Silbón? ¿Y peleó, de verdad, con El Silbón?

JOSÉ JUAN: Sí, pero lo dejó con una calentura que lo tulló pa' toda la vida. Mire, cuenta el pasaje que a El Silbón le sonaban las costillas como a saco de algodón, pero lo cierto es que Pacheco no pudo caminar más de la calentura que le pegó.

EL VISITANTE: ¿Y usted, vio eso?

JOSÉ JUAN: Bueno, eso es lo que cuenta la gente, pero mire, si usted, no quiere creer, le voy a contar un caso que yo vi con mis propios ojos y que sucedió aquí mismo, aquí mismito, en el camino de Quebrá Seca.

NARRADOR

Era el mes de mayo, mes de espantos y de aparecidos, época de lluvia, cuando la sabana se viste de flores y el terronal se remoja: Llano en mayo, con sus noches oscuras y caminos llenos de agua. El caney estaba de fiesta, la alegría se volvía copla y la copla se hacía romance; Llano adentro, caminante sin rumbo por sabanas de Portuguesa y al

compás de una bandola, desde el tranquero de un rancho, fue surgiendo esta leyenda.

COPLERO 2

Toma el agua, Paso Real,
Paso Real, el pozo viene clarito
toma el agua, Paso Real, Paso Real.

ROSITA: ¿Nos llevas al baile, José Juan?

JOSEFA: Sí, José Juan, llévanos.

AURORA: Sí, hombre.

JOSÉ JUAN: Bueno, cómo no; pero se arreglan temprano que todavía hay mucho que hacé y el patio no se ha barrío.

NARRADOR

El día había comenzado entusiasmado y alegre, salpicado de bullangueros comentarios sobre la fiesta de joropo que daría don Encarnación en el Hato Quebrá Seca, todos parecían haberse levantado con el corazón de fiesta y el entusiasmo en los labios, al despuntar de aquel día, la sabana, los caminos, los caneyes y los ranchos fueron saturados con el rumor de la fiesta que todavía no llegaba, las muchachas visitaron tempranito el espejo del jagüey y las frases invitadoras se quedaron retozando a la orilla del camino.

JOSÉ ALÍ: Nos vemos en el baile esta noche, catira, al comenzá el joropo.

ROSITA: Bueno, si nos lleva José Juan.

JOSÉ ALÍ: Mire compa, aclárece la garganta pa' que le eche una entraíta al joropo esta noche, no más que reviente el arpa.

JOSÉ JUAN: Sí hombre, compa que por allá nos veremos. Si Dios quiere.

NARRADOR

Pero algo había querido decir que no, al encuentro de la cita. La tarde llegó con nubarrones de lluvia y viento fuerte que sacudía los chaparrales asustando la sabana. Los caminos fueron llenándose de agua y las aves se recogieron temprano. Agoniza la tarde callada y llena de presagios, mientras el caporal del Hato Los Malabares rasguea las cuerdas de un cuatro, al tiempo que deja escapar la vista más allá del camino, contemplando el morir de aquella tarde, que no se había hecho anunciar, allá, por Los Malabares y se despide silenciosa en medio de charcos de agua.

JUAN HILARIO: Jumm.

NARRADOR

Se aclara el pecho aquel hombre y José Juan reconoce en la silueta del que se acerca al pequeño Juan Hilario, hombre de los mil caminos por llegar a una parranda, Hilarión o Juan Parrandas, como todos lo llaman (se oyen ladridos de perros); los perros ladran y la noche llegó silbando.

JOSÉ JUAN: ¿Pa' ónde va porahi, Juan Hilario, con esa noche tan fea?

JUAN HILARIO: Pa' la fiesta, mi compa, pa' la fiesta 'e Quebrá Seca, que dicen van a está muy buena. Usté, ¿no se anima?

JOSÉ JUAN: Caray, con tanta agua y esa noche tan oscura, mire como está el camino: ¡anegaíto!

JUAN HILARIO: No hombre, compa, el camino es lo de menos, otras veces ha llovío más y más lejos todavía he andao, a mí el agua no me asusta, pa' eso cargo mi chamarra. Anímese, compa Juan, échele los pies al barro que allá cogemos calor.

JOSÉ JUAN: Nooo, compita, ni que estuviera enamorao pa' cogé pa' un baile con ese camino tan barrialoso y lo que viene es agua, sabe. Mire como está el relámpago: ¡Apuraíto! ¿Por qué, más bien, no se regresa pa' la casa?

JUAN HILARIO: Nooo, ñerito, ese baile no me lo pueo perdé. Mire, si usté fuera visto el bojote 'e mujeres que han pasao pa' esa fiesta, no estuviera horita parao en ese tranquero.

JOSÉ JUAN: Mire que estamos en mayo, Juan Hilario, el mes de El Silbón, y en una noche como esta, jumm, no es pa' uno andá buscando lo que no se le ha perdío. Usted, ¿no ha escuchado mentá lo que le pasó a Pacheco?

JUAN HILARIO: A caray, ñero ¿Va a está usté creyendo en esa pendejá? Esos son embustes; cuentos de camino.

JOSÉ JUAN: ¡Jumm! ¿Cuentos de camino? Lo que pasa es que, usté, no sabe lo espantoso que es ese aparato, ñero, y lo feo que silba. Mire, le digo que se le paran a uno los pelos de punta.

JUAN HILARIO: A caray, compa, yo soy hombre pa' echale cuatro palos a cualquiera, que me salga el largurucho ese, pa' que, usted, vea la revolcá que le voy a echá.

JOSÉ JUAN: Mire Juan Hilario, yo mejor lo dejo solo, usté será lo que sea, pero lo que es pa' mí, el Silbón no es juego.

JUAN HILARIO: Ja, ja, ja, ja, ja ¡Qué compa pa' vainero!; Y que teniéndole mieo al Silbón, no juegue! prosigue las risas de burla; ja, ja, ja.

NARRADOR

Juan Hilario, burlón e incrédulo, se aleja por la oscuridad del camino, mientras José Juan, persignándose, se introduce en el rancho. La noche negra y teñida ahoga el aullido de los perros. Un raro silbido penetrador y espeluznante comienza a dejarse oír tras los pasos de Juan Hilario (se oye un silbido penetrante), aquél extraño silbido se repite, una y otra vez, en persecución del parrandero, pero éste creyendo que se trata de alguna treta de su amigo para asustarlo, continúa adelante sin hacer caso de la proximidad del espanto (se oye un silbido penetrante).

JUAN HILARIO: No hombre compa, sálgase de ese mogote que lo que anda buscando es que lo pique una mapanare, ñero, váyase pa' la casa, a mí, no me va usté a meté mieo (se oye un silbido penetrante).

NARRADOR

Un nuevo silbido, esta vez más espeluznante y agudo, hace que Juan Hilario se detenga, un poco receloso, para enfocar con la linterna en todas direcciones tratando de descubrir el misterio de aquellos silbidos, pero, no ve nada y continúa adelante, recuerda las advertencias de su amigo y su propia carcajada sacude el silencio de la noche.

JUAN HILARIO: Ja, ja, ja.

NARRADOR

Pero, aquellos silbidos se repiten insistentemente (se oye un silbido penetrante) y Juan Hilario presa de los nervios empuña el garrote como único medio para defenderse del extraño y misterioso perseguidor, mas no ha terminado de empuñar el garrote, cuando un golpe en la espalda lo hace rodar por el suelo. Lanzando un grito de dolor se levanta con gran rapidez, y como si estuviese viendo a su atacante, comienza a lanzar garrotazos al revés y al derecho, encogiéndose de dolor a cada golpe que recibe. Rueda varias veces por el suelo, pero continúa defendiéndose, hasta que agotado, ya sin fuerzas, lanza un último grito y cae desmayado frente al tranquero de Los Malabares.

JUAN HILARIO: “aaaaaah” (Se oye un silbido y luego aullidos de perros).

PEÓN: Hey, muchachos es Juan Hilario, corran, vengan pronto que es Juan Hilario, es Juan Hilario.

NARRADOR

José Juan y el resto de los que han oído el grito salen corriendo hasta el tranquero y al ver a Juan Hilario tendido en el suelo se apresuran a prestarle auxilio (se oye un silbido penetrante); pero un nuevo silbido se deja escuchar casi encima de ellos y es entonces cuando comprenden lo que sucede, inmediatamente comienzan a proferir una serie de palabras al aire con las que pretenden ahuyentar al espanto.

PEÓN: Cuje, Tureco, es El Silbón, ¡La tapara de ají y el mandador! ¡La tapara de ají y el mandador!, es El Silbón, cuje, cuje, Tureco cuje, cuje.

NARRADOR

Aquellas palabras inundan todo el ambiente y una espantosa sombra con la figura de un hombre ensombrerado y extraordinariamente alto, pasa como un celaje, perdiéndose ante el asombro de todos (se oye un silbido penetrante). El patio ha quedado en silencio y Juan Hilario, volviéndose a la realidad, cuenta lo que le ha sucedido. Unos músicos que regresan del baile de Quebrá Seca y que pasan en aquel preciso momento por el lugar, son testigos de la confesión de Juan Hilario.

JUAN HILARIO: ¡Ay, compañero! Ya me mataba ese animal, mire usted, compa José, ¡cómo me ha dejao! no me deje solo, no me deje solo, que me está esperando en el camino, ¡Ay, que animal más horrible! ¡Ay, compa!, no me deje solo, que me está esperando en el camino.

JOSÉ JUAN: Se lo dije, compa, se lo dije, compa Hilario, se lo dije, eso le pasó por porfiao, por porfiao.

JUAN HILARIO: ¡Ay, compa!, si, usted, juera visto lo feo que es ese aparato, ¡Sí! Si lo juera visto, no vuelvo, ñero, palabrita ´e Juan Hilario que no vuelvo a baile de noche, palabrita.

NARRADOR

José Juan y sus amigos, después de oírle en silencio, lo ayudaron a levantarse para que pasara aquella noche en el rancho de Los Malabares. Días después, el corrido de Juan Hilario andaba de boca en boca, entre músicos y cantadores.

COPLERO 1

Víspera de un tres de mayo
como a las seis de la tarde,
fueron grandes tempestades
y relámpago en el aire,
fueron grandes tempestades
y relámpago en el aire.

No vayas para la fiesta
te dijeron, Juan Hilario,
que en tierras de Portuguesa
va un espanto desandando,
que en tierras de Portuguesa
va un espanto desandando.

EL VISITANTE: ¿Y usted, vio todo eso?

JUAN JOSÉ: Sí, compa, que yo era el caporal de Los Malabares y no es que yo quiera
hacé la cosa más grande, y si, usted, quiere, pregúntele a la gente del ható pa' que vea que
le dicen lo mismito que le acabo de contar.

EL VISITANTE: Caray, nunca creí que fueran ciertas todas esas cosas que se decían en el
Llano.

JOSÉ JUAN: ¿Todavía no me cree?

EL VISITANTE: No, ahora sí le creo. ¿Sabe cómo se llama eso?

JOSÉ JUAN: ¿Qué?

EL VISITANTE: Eso que, usted, me acaba de contar.

JOSÉ JUAN: Pues, "Pasaje", lo llamamos por aquí.

EL VISITANTE: No, eso se llama folklore, y folklore es el alma misma del pueblo, sus
creencias, su sentir, sus costumbres.

JOSÉ JUAN: ¡Ha! pues, por aquí hay mucho de eso, por donde quiera que usted camine
se encuentra con corrios y con pasajes nacidos de aquí mismo, en esta misma tierra; en el
camino, en la laguna, en el caño, onde quiera que usted arrime las huellas, ahí encuentra
un peacito de eso, que como usted dice, es el alma de los que vivimos por acá.

EL VISITANTE: Esta tierra es maravillosa.

JOSÉ JUAN: ¿Ya se va?

EL VISITANTE: Sí, sí, sí.

JOSÉ JUAN: ¿Pa' la fiesta?

EL VISITANTE: No, no, no, voy a escribir sobre el folklore de Portuguesa.

COPLERO 1

Esto era lo que contaban
de El Silbón y la parranda
una noche se encontraron
Hilarión y el Desanda,
una noche se encontraron
Hilarión y el Desanda.
Víspera de un tres de mayo
como a las seis de la tarde,
fueron grandes tempestades

y relámpago en el aire,
fueron grandes tempestades
y relámpago en el aire
No vayas para la fiesta,
te dijeron Juan Hilario,
que en tierras de Portuguesa
va un espanto desandando,
que en tierras de Portuguesa
va un espanto desandando.

DECLAMADOR

Esto era lo que contaban
De El Silbón y las parrandas
una noche se encontraron
Hilarión y el Desanda.
No vayas para la fiesta,
te dijeron Juan Hilario,
que en tierras de Portuguesa
va un espanto desandando.

COPLERO 1

El que vaya de parranda
que se vaya preparando
que si la noche lo agarra
El Silbón lo ta esperando,
que si la noche lo agarra
El Silbón lo ta esperando.

DECLAMADOR

Y por todos los caminos de Portuguesa
se comentaban el corrío y la leyenda.

NARRADOR

Ha sido una obra escrita, producida y dirigida por el escritor, poeta y compositor portugués Dámaso Delgado y realizada por un grupo de músicos y actores de Portuguesa, Guárico y Apure, con la participación especial de “el Tricolor de Venezuela”; Víctor Morillo y quien les habla Alfredo Acuña Zapata. ¡Buenos Días Venezuela!

BRIMOFANÍA

ANEXO 11

LA HISTORIA DE LA SAYONA* José Jiménez, “el Pollo de Orichuna”

*Tomada de la versión radiofónica transcrita en: Medina López, Isaías; Moreno, Duglas y Muñoz, Carlos. (2008). Análisis de figuras espectrales en el corrió y leyendas del canto llanero tradicional. San Carlos: Universidad Nacional Experimental de los Llanos Occidentales “Ezequiel Zamora”-VIPI. Trabajo de investigación.

Fuente y Elenco:

Miguel Antonio Abrahán (Narrador)

Salvador González (Coplero 1; **C1**)

José Alí Nieves (Coplero 2; **C2** y Severiano; **S**)

José Jiménez (Coplero 3; **C3** y Mateus; **M**)

Rosita Barrero (Timotea y Mamá de Casilda)

Reina Lucero (Casilda y la Sayona)

Juvenal Rodríguez Tabare (Burro Tusero)

Luisa Rodríguez Torres (Hija de Pancho Rengifo)

Manuel Pérez Lovera (Pancho Rengifo)

Joseito Romero (Viajero del Camino)

Ismael Rodríguez (Ecos y lamentos de la Sayona)

El poeta José Vicente Rojas declama dos versos de un poema de Rafael Martínez Arteaga.

C1: Desde el Llano adentro vengo
tramoleando este cantar
Cantaclaro me han llamado,
Cantaclaro me han llamado:
¿quién se atreve a replicar?

Yo nací en esta ribera
del Arauca vibrador
soy hermano de la espuma,
de las garzas, de las rosas.
soy hermano de la espuma,
de las garzas, de las rosas
y del sol, y del sol.

Narrador: Alma Llanera, joropo de don Pedro Elías Gutiérrez y Rafael Bolívar Coronado, considerando como el segundo himno de Venezuela. Como el joropo es folklor y folklor es la esencia y sentir del pueblo mismo, con el que le brindamos a todos los estados de Venezuela y el exterior; *La leyenda de la Sayona*, hecho ocurrido en un pueblo llanero, y como el llanero es del tamaño del compromiso que se le presenta, no le importa noche oscura para echar una travesía, cruzando aguasales, montes, caños y ríos para llegar a un baile de arpa, donde retumbe un joropo, un poema, un corrío y un coplero que llega con la garganta clarita, sin temor a los espantos ni a visiones del camino; su ambición es la canta, las mujeres y la parranda.

C1: Me arrulló la viva diana
de la brisa en el palmar
y por eso tengo el alma
como el alma primorosa
y por eso tengo el alma
como el alma primorosa
del cristal, del cristal
amo, canto, río, sueño,
con claveles de pasión,
con claveles de pasión
arrullando en un desfile
al potro más corredor
yo nací en esta ribera
del Arauca vibrador
soy hermano de la espuma,
de las garzas, de las rosas
y del sol....

C2: Uno le dijo al gallero
para guardar el secreto
en cambio que otros regaron
la historia de un hombre muerto.

C3: Corría por el vecindario
de boca en boca este cuento
millones de comentarios
se escuchaban al respecto.

C2: Las mujeres por agravio
decían que estaba bien hecho
por creer en el resabio
que el amor es incorrecto.

C3: Cuenta un viejo que el Sinfín

es un hombre igual a Nelson
que lleva sobre la espalda
un saco lleno de buecos.

C2: La Bola ´e Fuego, otro espanto
endemoniado y travieso
que sale los viernes santos
pidiendo por Dios un rezo.

C3: La ahuyentan las maldiciones
le caen en gracias los rezos
y sale en los boquerones
de los montes más espesos.

C2: La Sayona, otro demonio
con cuatro cuartas de pecho
le propone matrimonio
al borracho por despecho.

C3: Luego cuando quedan solos
se transforma en esqueleto
como una cara de rana
y dientes largos y gruesos.

C2: El Sinfín y el Silbón
tienen cierto parentesco
uno sale en Portuguesa
el otro en Apure adentro.

C3: Los que caminan de noche
les pueden echar el cuento
porque se han topao con ellos
en los campos y en los centros.

Severiano: Mira, morena, el próximo joropo lo bailamos tú y yo: ¿oíste?

Timotea: Bueno, pero se conforma con lo que yo sé.

Severiano: No importa hija, yo me conformo.

Severiano: Pero ¿dónde vives tú, morena?

Timotea: Yo vivo en Orichuna Abajo, donde llaman Las Playitas.

Severiano: Mira hija y, ¿cómo te llamas?

Timotea: Me llamo Timotea, ¿y tú?

Severiano: Severiano, quiero decirte una cosa, espero que no te ofendas; yo estoy enamorado de ti y quiero que seas mi mujer, aunque sea por un ratico.

Timotea: No, mi amor, mucho lo siento, pero yo no quiero que Casilda vaya andar buscándome por´hay pa´ matame, mire, y usted, se va a lleva su buena broma; Protacia me contó que esa mujer se priva y se vuelve loca de lo celosa que es, y además está embarazada, ¿verdad?

Severiano: No, mi amor, esos son embustes de la gente, lo que pasa es que toda esa cuerda de bellacos son muy envidiosos, se la pasan diciendo que yo y que soy mujeriego, y que esto, y que pa´ allá, y ya me tienen el rancho ardiendo.

Timotea: Ajo, ustedes, los hombres, son todos igualitos, tienen tres y cuatro mujeres y andan buscando más.

Severiano: Mira, mi amor, yo te juro por, bueno, no hallo ni por quién jurarte pues, que yo no tengo a nadie, soy un hombre soltero, libre sin compromiso, dispuesto a lo que tú digas.

Timotea: Si, ya lo vamos a ver, el sábado hay un baile en Paso Ancho y yo sé donde vives tú, así es que allá te voy a buscar, no me importa que tu mujer se muera de rabia.

Severiano: Bueno mi amor, búscame, pero, vas a ser mi mujer desde horita mismo, ¿sí, miya?

Timotea: Déjame pensarlo. El sábado te digo.

Narrador: Así comienza la historia de la Sayona, espanto que persigue a los hombres parranderos y mujeriegos. Se dice, que fue una mujer que le dio muerte a su hijo y a su propia madre, pero la madre antes de morir la maldijo convirtiéndola en el azote más terrible de los hombres que andan en la oscuridad, en la sabana, en los montes, en los pueblos, caseríos y ciudades y por todos los caminos de Venezuela y Colombia. (Se oyen efectos de cantos de gallo) Despunta muy alegre y fresca la mañana de aquel sábado tan esperado por Severiano, ya que ese día, tendría la respuesta decisiva por Timotea. Severiano anhela convertirla en la sexta de su grupo de mujeres. Corren las horas del día y llega el atardecer, inspirado en aquellas dulces palabras del sábado anterior, comienza una copla.

S: Esta noche me hago ´e cuenta
que soy libre y no tengo amo
y me hago el desentendido
delante de mis paisanos
yo soy como el toro viejo
que ya ni pito, ni bramo,
pero si pego un pitío
recojo todo el rebaño.
Con la negra Timotea
es que yo vivo soñando
si no se viene conmigo
esta noche del parrando
la seguiré donde vaya
así me pasen cien años
pero tiene que ser mía
porque estoy enamorado.

Narrador: Casilda, que está llena de celos, de odio y de rabia, no pudo más que reventar.

Casilda: Claro, sí eso es lo tuyo; me tienes a mí, tienes a la perra esa de la esquina y tienes la india, esa cucarachera piojosa en la costa el caño y andas buscando más.

Narrador: Pero, Severiano, trata de tranquilizar a su mujer, para que calme los celos.

Severiano: Ya, ya, mujer, ya vas a comenzar con lo mismo de siempre, vas a tener que decirme quién es el lengua larga ése, que viene a meterte chisme, debe ser un desgraciao que está interesao en ti ¿Por qué más va a ser?

Casilda: Sí, chisme, chisme. Seguro que las dos viejas esas que tienes atravezá son embustes también, que quisiera volverme bruja bien mala pa´ agarrá por los pelos a todas esas viejas quitamachos, quien no te conozca que te compre, segurito que andas como perro entempao, atrás de esa otra vieja.

Severiano: No, no, no, no vale, si me pongo a ponerte cuidao me vuelvo loco, búscame la ropa porque me voy es ya.

Narrador: Severiano le hecha mano a su cuatro y emprende viaje con destino al baile de Paso Ancho. Contento y entusiasmado cantaba estas coplas en voz baja.

S: Yo no tengo hijo chiquito
ni perrito que me lata
ni me importa noche oscura
pa' robarme una muchacha
porque al paso 'e mi caballo
la puedo llevar en anca.
La gente dice que soy
como la jalea de parcha
que el que la prueba una vez
la idea nunca se le pasa
y si no come bastante
siempre vivirá con ansia.

Narrador: Severiano va feliz y se alegra aún más porque ya comienza a oír el arpa y los copleros del baile, pero en el rancho, Casilda, no sabe la desgracia que le espera. Había un fulano, a quien apodaban "Burro Tusero", esperando que Severiano saliera para atacarle la mujer, valiéndose de los chismes, más infames, para ponerlos en mal vivir.

Burro Tusero: ¡Buenas noches, Casilda! ¿Qué estás haciendo?

Casilda: Pasa chico, que estoy acostada.

Narrador: Casilda, que tenía dos meses de haber dado a luz, estaba con fiebre y nerviosa, pero sin embargo lo hizo sentarse a su lado.

Burro Tusero: Se fue tu querido marido, ¿verdad?

Casilda: Sí, se fue, ese anda por Los Aguanales, ¿qué más?

Burro Tusero: Casilda, Casilda, ¿hasta cuándo, mi amor?, estoy cansado de decirte que te vayas conmigo. Yo te quiero, te amo, te adoro, pero tú ves el sol por él, bueno no importa, si supieras la última... pero no te la voy a contar.

Casilda: ¿Y cuál es la última?

Burro Tusero: No, no, no, no te digo nada, ¿pa' qué?, si tú no me pones cuidao, me voy más bien.

Narrador: Las horas de la noche avanzan lentamente y Casilda insiste en que el Burro le cuente.

Casilda: No, no, Burrito, dime, dime, yo te pongo cuidao, mi amorcito, pero me cuentas, ¿sí?

Narrador: Burro Tusero, seguro de no fallar en sus deseos, le dice que su propia mamá se acuesta con su esposo Severiano.

Burro Tusero: Bueno, es pa' que te des cuenta que ese hombre no te quiere, mira, ayer pasé por casa de tu mamá y estaban los dos acostaos, abrazaítos.

Casilda: ¿Qué? ¿Con mi mamá?

Burro Tusero: Sí...

Casilda: ¿Mi mamá?

Burro Tusero: Sí, tu mamá. Lo vi con estos ojos y esos tienen tiempo viviendo, donde quiera los encuentro.

Narrador: Casilda se aterroriza al saber que su mamá vive con Severiano.

Casilda: No, Burro, mi mamá, no, no, no puedo permitir esto y a mi mamá mucho menos. Lo arreglaremos por la mañana.

Narrador: Burro Tusero no resiste el pánico y arranca a correr para su casa. Casilda decide esperar a su mamá en horas de la mañana. ¿Qué pasará cuando la mamá de Casilda venga a traerle la taza de café como siempre acostumbra? Mientras se desliza la lóbrega noche, Severiano discute verso a verso con otro coplero por el amor de Timotea.

Severiano: Ay, mire cámara, me dijeron que, usted que le estaba cantando a mi negra Timotea, pero eso sí, pásela pues.

Mateus: Bueno vale: ¿qué quieres tú, que le cante a los machos?

Severiano (S): No es que le cante a los machos, cámara, sino que esa mujer está comprometida conmigo y usted, muy bien lo sabe. Vamos a cantarle los dos, si tú te la ganas peleamos y si yo me la gano, bueno, usted, verá qué es lo que va a hacer.

Mateus (M): Bueno, vamos a echársela pichón. Maestro, arpista, arránquese ahí con un joropo bueno:

Camarita Severiano,
Usted, que viene llegando
para que cante conmigo
aquí lo estoy esperando.

S: Oiga, cámara Mateus,
salí de casa temprano
a cantar con el que fuera
esta noche en el parrando.

M: Yo siempre tengo en costumbre
cuando me hallo parrandeando
de enamorar a las mujeres
directamente cantando.

S: Yo también tengo lo mismo
Compréndalo, usted, paisano,
y si me toca pelear
con mucho gusto lo hago.

M: Morenita Timotea,
ahora que te veo bailando
acuérdate vida mía
de lo que hablamos temprano.

S: Piénsalo bien, mi negrita,
que no puede andar brincando
tenemos un compromiso
¿qué broma te está pasando?

M: Amorcito de mi vida,
soy yo, quien te está llamando,
no le hagas caso a ese loco
que lo que está disvariando.

S: Cuidao, cámara Mateu,
mire que se está pasando...
loco será su papá,
usted y todos sus hermanos.

M: No hagas caso Timotea,
que yo lo estaba cazando
él anda buscando pleito

desde que venía llegando.

S: Ponga cuidao, Timotea,
lo que a mí me está pasando
fue que la gente me dijo
que él te estaba enamorando.

M: Te voy a decí una cosa,
camarita Severiano,
esa mujer me la llevo
así me lleven los diablos.

S: Tenga cuidao usté, Mateu,
no vaya a andar desandando
de que amanezca aventao
no tiene nada de raro.

M: Compa, si piensa matarme
tiene que hacerlo temprano
porque más tarde en mi casa
estoy con Timotea acostao.

S: Le voy a decí una vaina
no me esté mamando gallo
yo no me juego con sute
por no amanecer chorreado.

M: Sepa y entienda, ño loco,
que yo no juego con nadie
modere sus palabras
porque, usté, está equivocado.

S: Tú dices que me equivoco
y yo digo lo contrario
aquí te va un pescozón
ño abusador depravado.

Narrador: Mateu le riposta y le arranca la camisa con desesperación, Timotea interviene en favor de Mateu, y Severiano al ver la acción de Timotea se llena de ira, y de un solo pescozón la sacude contra el suelo, con tan mala suerte que al caer se raja la cabeza con una piedra y muere instantáneamente, pero interviene el Comisario y le da la voz de arresto.

Comisario: ¡Estás preso, criminal! Mataste esa mujer, camina conmigo, te dije ya.

Narrador: Los efectos de la fiesta pararon en esto: Severiano a la cárcel, Timotea al cementerio, Mateu asustado y nervioso coge el monte a la fuga. Pero en la casa de Casilda las horas de la mañana eran aterradoras. Casilda al ver llegar a su progenitora enloquece furiosamente y le mete candela al rancho, teniendo a su hijo adentro (se oyen llantos de un recién nacido); mientras las llamas incontenibles desvastan el humilde rancho. Casilda cuchillo en mano, le asesta tres cuchilladas a su pobre madre, que herida mortalmente, exclamaba agonizando:

Madre de Casilda: ¡Me has quitao la vida, Casilda! ¡Me has quitao la vida, Sayona! ¡Le has quitao la vida a tu propia madre, que te trajo al mundo! ¡Maldita serás toda la vida! Sin Dios y sin Santa María andarás por todo el mundo, en busca de los hombres pa' aliviar tu pecao, pero no lo lograrás, porque te acordarás de este momento, y perderás al hombre que te acompañe. Permita Dios y que así sea.

Narrador: Casilda o la Sayona, como lo llamó su mamá, al oír estas palabras se fue transformando; los ojos se le pusieron rojos que casi echaban candela, se desgarró la ropa y creció de tal forma que sobrepasó los árboles, los colmillos le crecieron tanto que parecía un león y cuando unos viejecitos empezaron a rezarle para ver si la salvaban, salió a la carretera y sólo se oía un grito desolador que estremecía los mastrantales como si fuera un ventarrón (se oye un alarido con voz de mujer). A partir de este momento, comienza la macabra aparición de una mujer que ataca a los hombres que andan por travesías con las noches oscuras. La leyenda se extiende a lo ancho de los caminos, tal como aquí les informamos.

Hija de Pancho Rengifo: Ah, mamaíta, tu sabes que la mujer esa que iba machucando a don Trino, anoche iba matando a tu ahijao, por' hay en el lavadero.

Esposa de Pancho Rengifo: ¡Ay Dios mío! Muchacha, ¿y está muy mal?

Hija de Pancho Rengifo: Mamá, de la fiebre que tiene está hablando disparates.

Esposa de Pancho Rengifo: Dios mío, a mí sí me da miedo esas cosas; fíjese el tiempo que tuvo loco don Trino y así tu papá quiere irse a jugá gallos pa' Mantequeral.

Pancho: Sí hombre, no ves que yo soy tan tonto pa' dejáme machucá. Si es mujé la machuco yo a ella, y si es hombre que se disfraza ya me le va a quitá las conchas a este chaparro con el filo el lomo.

Hija de Pancho Rengifo: Papaíto, no digas eso, si tú vieras como está Ponsolino no fueras pa' ninguna parte.

Pancho: No hombre, hija, yo soy hombre que me agarro con cinco y a todos les doy combate, ¿ahora le voy a tené miedo a espantos? Ja, ja, ja, ¡No juegue, esa es la última! Páseme los gallos, hija, que me voy. Me esperan mañana.

Narrador: Pancho Rengifo, hombre muy parrandero, a quien apodaban "el Macho", porque nunca creía en nadie, monta en su caballo y pone rumbo al baile y riñas de gallos. Cuando ya se aproxima al Paso de Buría se encuentra con un viajero.

El Viajero del Camino: Compañero de camino, ¿pa' ónde va poray, tan apurao?

Pancho: Pa' las fiestas de Pedro Lara, compay, que dicen que hay unos gallos muy buenos.

El Viajero del Camino: Pero, esos gallos son pa' mañana, compañero.

Pancho: Sí, compañero, pero esta noche hay un baile, que no me lo puedo perder ni que estuviera pulgao.

El Viajero del Camino: No, compañero, sí ese baile es pa' mañana también. Usted, ¿no sabe que por aquí no se puede pone fiesta de noche?

Pancho: ¿Cómo que no se puede poné qué?

Décima sexta voz: Mire compañero, aquí después de las nueve de la noche, no puede andar fuera de la casa, porque en cualquier parte, que usted, ande se encuentra con la Gritona.

Pancho: Será con la Sayona.

El Viajero del Camino: Esa es la misma, compañero, y aquí mismo al pasar el caño donde hay una palma y un matapalo gacho, ahí le sale a la gente, dicen que ique es alta, pelo largo, muy elegante, y se les pone alante diciéndoles que la sigan y los que la siguen después que los tiene perdidos, los convida a que se acuesten con ella, pero después que se acuestan se vuelve un esqueleto bien feo, enormes dientes y les pega un grito en la oreja que los deja locos por mucho tiempo.

Pancho: Ja, ja ja. No me eche broma, compañero. Usted, ¿cómo que no le gustan las mujeres? Usted, ¿cree que a mí me sale una mujer convidándome y la voy a perdonar? Nooó.

El Viajero del Camino: Compañero, no se burle, mire que esas cosas no son pa' juguete ¿Por qué no se regresa conmigo, más bien, compañero? Mañana nos vamos juntos.

Pancho: No hombre, compañero, a mí me llaman el Macho, en la fiesta nos vemos.

Narrador: Pancho continúa su marcha confiando que el baile era esa noche, pero antes de llegar al Paso, se encontró un rancho viejo, donde estaba una mujer en el tranquero vestida toda de blanco.

Sayona: Mire señor, ¿pa' dónde va por' hay?

Narrador: Paró Pancho en silencio, pensando si sería verdad lo que le contó "el Viajero" y la mujer insiste.

Sayona: ¡Señor!, es con usted. Respóndame que tengo miedo.

Pancho: ¿Qué quiere, qué se le ofrece, qué se le ofrece, qué se le ofrece?

Sayona: Yo me llamo Verónica y voy pa' la fiesta de Mantequeral, pero me da miedo irme sola. Usted, ¿no quiere llevame?

Pancho: Es que yo no sé dónde queda eso.

Sayona: Bueno, yo le digo por dónde es.

Pancho: ¿Y el marío suyo dónde está?

Sayona: No, yo no tengo hombre. Usted, ¿no quiere representarme en el baile?

Pancho: Bueno, vamonó

Sayona: ¿De dónde viene por' hay?

Pancho: Yo vengo de La Mata Negra. Y usted, ¿vive sola en esa casa?

Sayona: Sí, yo vivo sola, porque así puedo llevá al que yo quiera.

Pancho: A pues, claro que sí ¿Y si yo le digo que me lleve, usted, me lleva?

Sayona: Bueno, ¿por qué no? Pero, ¿yo le gusto?

Pancho: Claro que me gusta. Cuando usted, me dio la mano sentí algo, como deseos de está con usted.

Sayona: A mí también, me provocas mucho, pero, ¿no sé qué dices?

Pancho: Bueno, que el bocaio que está pa' uno, lo mejor es coméselo ¡Al distapá!

Sayona: Vamos a devolvemos, ¿quiere?

Pancho: Claro que quiero, devolvámonos, pues.

Narrador: El "Macho" Pancho, sin darle más tiempo a que la mujer reaccionara de otra forma, le hecha el brazo al cuello y la toma de una mano, trata de descubrirle la cara para acariciarla, pero la mujer comienza a desvestirse. ¿Y cuál sería la sorpresa cuando la mira desnuda? Se le transforma en un esqueleto demasiado horrible y le pegó un grito en la oreja que lo dejó sin sentido (se escucha un fuerte alarido).

Sayona: ¿Te gusta las mujeres fáciles, verdad? Aprovécheme machito, que eso es lo tuyo. ¡ Ah, Toma, sucio inmundo! (se oyen nuevos alaridos, bofetadas y golpes).

Narrador: Pancho empieza a lanzar puñetazos, cabezazos y patadas al esqueleto pero no logra pegarle, mientras que el esqueleto se lanza contra él, golpeándole fuertemente, Pancho sigue furioso; pero no logra nada y está tan agotado que se va a parar y se cae, se está desmayando... ya no levanta los brazos, se está cayendo, ya no tiene fuerzas... se cayó y el espanto sigue encima rematándolo.

Sayona: Aaaaau...uu, oouuu...

Narrador: Llega la mañana del día siguiente y comienzan las fiestas de Pedro Lara. Pasan las horas del nuevo día y llega el atardecer, cuando viene un hombre desnudo y la piel desgarrada por los espineros, la gente piensa que es un animal y corren a su captura, pero éste, sólo tenía en mente la imagen del espanto y los confundía con él (Se oyen los alaridos de Pancho), los gritos que pegaba eran tan espeluznantes y despavoridos que asustó a toda la gente y se les perdió a la carrera.

Declamador: Unos galleros que pasaban por el matapalo gacho lo encontraron en agonías de la muerte.

Narrador: Pero, como estaba irreconocible, uno de los del grupo piensa que es el hermano y empieza a llamarlo.

Gallero 1: ¿Eleuterio? ¿Eleuterio, qué te pasó, hermanito? Compadre Agapito, este es Eleuterio, compadre.

Gallero 2: No hombre, compadre, ese no es, pero, vamos a ver quién es.

Narrador: Cuando ellos tratan de identificarlo, él mismo le responde con voz agotada por el cansancio.

Pancho: Yo soy Pancho, yo soy Pancho, no me abandonen, llévenme a mi casa, ay, una mujer muy fea, muy fea, tenía la cara como una rana y el cuerpo era un esqueleto y unos dientes demasiado grandes, ahí viene, quítenmela, quítenmela, no me dejen, no me dejen, no me dejen llevar, llévenme a mi casa, ahí viene, me va a llevar.

Narrador: La Sayona estaba con ellos, y no la veían, pero piensan que el hombre se estaba muriendo, preparan una cruz de mastranto y empiezan a rezarle; así fue que pudieron quitársela de encima. Dice la leyenda que le tiene mucho miedo a la cruz. Dicen que su misión es perseguir a los hombres para descansar de penas, y que cada hombre que cae en sus manos es un pecado menos para ella. Esto que, ustedes, terminan de oír ha sucedido, y sucede, en las noches oscuras y solitarias del Llano adentro.

ANEXO 12

LA LEYENDA DE LA LLORONA*

Álvaro Parra Pinto

*Tomada de: Parra Pinto, Álvaro. (2006). *Leyendas de Venezuela 4*. Mérida-Venezuela. Biblioteca Popular “Turismo Andino”. Tomo 15.

La noche del campo se tiñe de negro. A lo lejos, se oye el correr de un caudaloso río. De pronto, un profundo llanto irrumpe en la distancia. Quienes lo escuchan saben que proviene de un legendario espectro condenado a llorar eternamente junto a las aguas...

Cuenta la leyenda que todo comenzó con la llegada de los españoles a suelo venezolano. Una virgen indígena quedó impactada por los extranjeros, a quienes veía como dioses con sus relucientes armaduras metálicas y sus feroces armas capaces de invocar al mismísimo “dios del trueno”.

Se dice que el líder de los conquistadores, un apuesto capitán español, de inmediato cautivó a la joven, quien comenzó a seguirle a todas partes, llamando su atención de mil maneras. Él, por su parte, pronto notó el entusiasmo de la bella muchacha, con quien no tardó en iniciar un ardiente romance.

Al ver lo sucedido, todos en la tribu comentaron que nada bueno saldría de aquel inusitado enlace entre la virgen indígena y el jefe invasor. Sin embargo, a pesar de las críticas y comentarios de su gente, la nativa siguió su relación hasta entregarle su virginidad al conquistador.

Pocos menos de un año después de esta unión, como fruto de la mezcla de razas, la joven parió un hermoso mestizo, quien se convirtió en su máximo tesoro. Desde entonces la felicidad inundó su corazón, pero solo hasta que el impredecible destino se interpuso en sus caminos...

La noticia llegó en luna llena.

La tribu entera comentaba la llegada de una hermosa y acaudalada española, quien decía ser la legítima esposa del capitán.

La joven nativa, al enterarse del suceso, sintió estallar su corazón. De inmediato salió en busca de su amado y comprobó que era cierto lo que tanto se decía. Fue entonces cuando, enloquecida por el desprecio, corrió hasta el lecho del río y con furia lanzó a su hijo recién nacido a las aguas.

Dicen que esa misma noche la atormentada joven se quitó la vida y que el cielo la condenó a vagar eternamente en el campo, por siempre buscando los restos de su crío entre las espumosas aguas de los ríos.

Desde entonces su espíritu errante suele ser visto de noche, vagando junto a las corrientes de agua dulce mientras lanza sus dolorosos gemidos y llantos, escuchados a gran distancia. En estos casos, los campesinos siempre recomiendan evitar su encuentro, ya que es bien sabido que sólo muy pocos son capaces de sobrevivir ante la presencia de este temible espectro popularmente conocido como *La Llorona*.