

# Dos relatos fantásticos en la tradición oral venezolana

(Intermitencias entre dos códigos comunicativos)

**Carlos Sandoval**

## Resumen

Este trabajo muestra al menos una de las relaciones existentes entre el código oral y el escrito: aquella referida al *emisor* de relatos en su papel de autor del texto que cuenta, tal como se verifica en las letras con la actividad del *escritor*. Para ello seguimos las orientaciones de Lotman sobre tipología cultural y el trabajo de Tzvetan Todorov relativo a la literatura fantástica, pues, según se verá, los *textos* orales son susceptibles de estudiarse dentro de un género que, en principio, es característico del sistema de la escritura. Los cuentos seleccionados para el análisis han sido tomados del libro *El héroe en el relato oral venezolano* (1990), de Pilar Almoína de Carrera.

*Palabras clave:* literatural oral - literatura venezolana - narrativa - cuento fantástico.

## Abstract

This work shows at least one of the relationships existing between the oral and written code: that referred to the tales' *emitter* on his role as the text author, as verified on the work with the *writer's* activity. To show that relationship, we follow Lotman's orientation about cultural tipology and Tzvetan Todorov work related to fantastic literature, as it will then, be seen, the oral texts are susceptible of being studied under a gender that, in principle, is characteristic of the written system. The selected tales for the analysis, have been takes from the book *El héroe en el relato oral venezolano* [*The heroie in the venezuelan oral tale*] (1990) written by Pilar Almoína de Carrera.

*Keywords:* oral literature- venezuelan literature- narrative- fantastic tale.

*Viejas como el miedo, las ficciones  
fantásticas son anteriores a las letras.*

ADOLFO BIOY CASARES

**E**l Pseudo-Plutarco imaginó a Homero como el creador absoluto de la poesía. De la nada —dijo— el griego fue capaz de componer dos grandes piezas sobre las cuales se levantaría toda la literatura de occidente. La idea por ser atractiva no deja de incomodarnos. Aun las obras que se suponen manifestación directa de la divinidad se han inspirado en textos precedentes o, en el caso de obras pioneras, en tradiciones orales. Es lo que ocurre con la *Iliada* y la *Odisea*. Sabemos que en el fondo de los poemas homéricos subyace una tradición sobre ciertos acontecimientos referidos en ellos, trasegada a través de los siglos por encima de las ruinas de múltiples Troyas y de innumerables viajes de Odiseo. El Pseudo-Plutarco es un escritor apócrifo, tan falaz como su creencia en un ciego omnipotente e incontaminado. Esto último (la contaminación y mezcla de personajes, guerras, peripecias) nutrió la obra del hombre, o grupo de individuos, llamado Homero, organizador y a quien debemos el primer gran traspaso de códigos registrado por la historia: lo oral convertido en escritura, lo cual produjo como consecuencia inmediata, desde el alba de nues-

tro proceso literario, la disparidad entre la lengua hablada y la escrita, diferencia que en el ámbito del arte se trueca en los exclusivos campos de tradición oral y escritura artística<sup>1</sup>.

Los rapsodas, entonces, fueron los encargados de mantener vivo el material que usaría Homero. Sin embargo, la función de aquéllos no se terminó una vez que aparece la escritura para fijar lo que siempre fue expresado por intermedio de la palabra dicha. La literatura oral continúa cumpliendo su papel, paralelamente al de la expresión en letras, en la figura de los ‘contadores de cuentos’, quienes mantienen una remota tradición que muestra, al paso, la persistencia de los dos códigos a través de los tiempos.

Hasta ahora nos hemos referido al contenido: los hechos narrados sobre Troya o los avatares de Odiseo, pero es seguro que Homero copió también algunas formas compositivas cuando hizo la fijación de sus poemas desde la oralidad recordada y la de su época (cf: Vallejo, 1983), formas que luego seguirán distintos desarrollos según las estructuras propias de cada uno de esos sistemas.

### **Cultura textualizada/ cultura gramaticalizada. Papel del creador**

Con base en los trabajos de Lotman y la escuela de Tartú podemos estudiar los códigos mediante los cuales se manifiesta tanto la tradición oral, como la literatura escrita. Entramos aquí en «dos modos [...] conectados a sistemas diversos de organización interna» (Lozano, 1979: 26).

Por un lado, existen culturas cuya esencia es una «suma de precedentes, de modos de uso, de textos»; por otro, culturas basadas en «un conjunto de normas y reglas» (ibídem). Las del primer tipo son el producto de «determinado comportamiento en que predomina el ejemplo»: cultura textualizada. Las de segundo, se fundamentan en un sistema de normas, de leyes: cultura gramaticalizada. Es claro que la literatura oral pertenece al espectro de la cultura textualizada: no hay reglas visibles, pero sí ejemplos seguidos por el relator de cuentos; aunque nadie infringe el modelo de los textos, no hay canon explícito.<sup>2</sup>

La historia de la literatura escrita resulta una irrefutable muestra de cultura gramaticalizada: la preceptiva, los prospectos sobre el manejo de la lengua, el manifiesto de escuela, están en la base de sus materializaciones.

Esta clasificación tipológica tiene presente el hecho de que ambas clases culturales sustentan su código comunicativo (bien se trate de primar a la expresión o al contenido)<sup>3</sup> en el lenguaje natural, el cual sirve para sostener «sistemas de modelización secundarios» (construidos gracias a la imitación estructural del primero); sistemas que posibilitan el hecho artístico (el texto).

Tenemos así una clara diferenciación entre la literatura oral y la escrita, corroborada por la raíz misma de la oralidad, cuya existencia se debe al uso de la memoria como modelo que sustenta sus producciones, mientras que el acervo de las obras de intención escritural refleja el antecedente, las pautas a las cuales debe supeditarse quien elabora textos sobre la base del código gramaticalizado.

Pero las diferencias no son irresolubles. El dinamismo de la cultura impide la fosilización de sus mecanismos comunicativos. El propio Lozano refiriéndose a Lotman puntualiza: «En todo caso estos dos tipos de cultura no deben ser considerados antinómicos, opuestos» (1979: 27). En este artículo demostramos que ambos códigos se emparentan en virtud de pertenecer al mismo universo: la literatura. A este propósito observaremos cómo el narrador de cuentos orales, en tanto emisor, hace uso de una serie de

elementos literarios semejantes a los manejados por quienes se dedican a la prosa de ficción escrita. Expuesta de este modo, la sentencia resulta mera redundancia: ya dijimos que ambos códigos producen hechos artísticos en el seno general de la literatura. Empero, se trata de algo más complejo.

El emisor de relatos orales opera con un conjunto de modelos que, repitámoslo, vienen de una tradición sostenida por la memoria, en los cuales introduce algunos aportes personales pero sin desvirtuar el esquema originario. Introducir estos aportes es causa suficiente para postular la existencia de un *estilo* en el emisor; estilo acendrado con la práctica constante del oficio y por la conciencia del manejo de ciertas *astucias* (elementos narrativos) que le permiten cautivar al auditorio. Dentro de las astucias entran las figuras de la retórica clásica, por ejemplo, o el punto de vista narrativo. Pero estos recursos son declaradamente gramaticalizados. Lo complejo se manifiesta al comprobar que, casi como norma, los narradores orales son semiletrados o, en el peor de los casos, analfabetos. Hay que concluir, por fuerza, que los contadores de cuentos manejan de forma intuitiva los elementos del discurso propios de las ficciones «literarias». Intuición: sinónimo de talento artístico<sup>4</sup>.

### Los relatos contingentes

Al igual que a los grandes escritores debemos la permanencia de la lengua escrita, a los buenos narradores orales —creadores del texto que reactualizan y al cual suman nuevos recursos de su propio estilo relator— debemos la vitalidad en el tiempo de la tradición oral. Escritor, contador de cuentos, ambos oficios justifican dos códigos diferentes, pero también los enlaza. Examinemos esta relación.

Entre las cinco categorías señaladas por Pilar Almoína de Carrera en su estudio y antología *El héroe en el relato oral venezolano* (1990) destaca, por el marcado acento de aportes personales del emisor, la denominada «*Yo: el héroe de la contingencia*».<sup>5</sup> Esta categoría se aparta ostensiblemente de las otras descritas en el libro. En principio, no forma parte de los llamados «*relatos maravillosos*», sus fundamentos temáticos quizá se hallen en el índice de motivos de la escuela histórico-geográfica auspiciada, principalmente, por el folklorista norteamericano Stith Thompson, pero es seguro que rebasa la simple repetición argumental.

Los relatos contingentes son, al decir de Almoína de Carrera, textos «*contemporáneos*», por cuanto «*se establece en*

tre la narración, el narrador (el autor-personaje) y el auditor» un estrecho trama-do (1990:65). La manera de hacer esto se basa en el manejo del discurso y la estructura, en donde la referencialidad interna del propio cuento constituye el eje que sostiene su verosimilitud. Aspecto importante: la presencia de un narrador-protagonista, que cualifica el cuento haciéndolo «presencial».

(Manejo del discurso, narrador-personaje, verosimilitud, estructura, son tópicos que de entrada nos remiten a categorías formales estudiadas por la crítica literaria, esto es, por quienes se interesan por los hechos artísticos materializados dentro de la cultura gramaticalizada.)

El emisor del relato oral en los «cuentos contingentes» utiliza sus recursos de la misma manera como lo hace el escritor de «cuentos fantásticos». No es casual que dos de los relatos recogidos por Almoina de Carrera para fundamentar su trabajo relativo a esta instancia («El burro echor» y «La luz de los tres cementeritos») posean rasgos que delatan su hermandad con aquellos inscritos en ese género. Lo fantástico literario aparece en las dos piezas mencionadas. Demostrarlo constituye, simultáneamente, destacar el parentesco entre los dos sistemas culturales a los cuales se refiere Lotman.

## Lo fantástico

Quienes se han ocupado de su estudio coinciden en señalar que lo fantástico se asienta, *grosso modo*, en una zona límite entre dos universos. Uno de ellos es el ocupado por nosotros: el mundo de lo cotidiano donde rige la implacable lógica de la razón: el universo de lo causal. El otro constituye una tierra extraña saturada de hechos ambiguos. Al efectuarse la transgresión del límite se pone al descubierto la existencia de seres o procesos inexplicables para el mero razonar común. Se produce la irrupción de un territorio en otro desenmascarando así a la vulnerable *realidad*: el mundo *natural* es puesto en tela de juicio por el mundo *sobrenatural*. Representar la índole del salto del límite, a la vez que la magnitud de este acontecimiento, materializa la literatura fantástica.

Ejercer el género fantástico hace del escritor un experto en el manejo de los recursos utilizados a propósito para esto. Existe, entonces, una técnica (manual de las culturas gramaticalizadas) expuesta en todas las piezas (historia literaria) dedicadas a mostrar los mecanismos de la irrupción, la cual permite fijar los ejemplos acopiándolos en estudios que atienden el género. Estamos aún dentro de la tradición literaria escrita, en el mundo técnico del escritor. Pasemos al

otro código: al oral, y observemos qué sucede con los relatos «*contingentes*» susceptibles de ser evaluados desde la perspectiva de lo fantástico escrito, pues el emisor (narrador-protagonista) también utiliza los mismos recursos compositivos —es un creador, ya lo sabemos— en su técnica discursiva para materializar los relatos fantásticos analizados a continuación.

### **El discurso fantástico**

Para que sea posible, lo fantástico literario necesita de la participación directa del lector (en el caso específico de la literatura oral, del *oyente*):

«Lo fantástico implica [...] una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados [...] La percepción de ese lector [...] se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes. La *vacilación* es pues la primera condición de lo fantástico» (Todorov, 1974: 41).<sup>6</sup>

La transgresión del límite está su-peditada a la posible ambigüedad que el texto pueda despertar en el oyente (lector). Sin esta *vacilación* sobre si los hechos son o no explicables mediante las leyes ‘naturales’ que conocemos, no se manifestaría lo fantástico. Por supuesto,

para que dicha vacilación sea posible es necesario el concurso de numerosos elementos cuyo fin es provocar esta duda. Estudiemos algunos de estos elementos<sup>7</sup>.

#### *El punto de vista*

«El burro echor» y «La luz de los tres cementeritos» (recogidos por Almoina de Carrera), de Humberto Castillo (apodado «El Caimán de Sanare») y Salomón Rivas, respectivamente, están contados desde la perspectiva de la primera persona. Este aspecto es tratado por Todorov como un problema relativo al *status* del discurso. «*Aunque las frases del texto literario —dice— tienen casi siempre una forma aseverativa, no son verdaderas aseveraciones pues no satisfacen la prueba de la verdad*» (1974: 100). Esto quiere decir que el texto sólo obedece a leyes internas, las verdades literarias deben confrontarse con el ámbito que el relato va creando con su discurso. Más que a la verdad, los textos obedecen a la *verosimilitud* que los constituye. En el caso de la literatura fantástica, la irrupción será posible si el tejido narrativo hace verosímil el imbricamiento de los dos universos que la manifiestan. La primera persona es el principal recurso sobre el cual se ensambla la estructura de este género.

Al ser relatados «*los acontecimientos inexplicables por alguien que es, a la vez, protagonista y narrador de la historia*» su

palabra es plenamente confiable: «*los acontecimientos son sobrenaturales, el narrador es natural: he aquí excelentes condiciones para la aparición fantástica*» (Todorov, 1974: 102). De esta manera se gana la atención de quien escucha (lee).

Los relatos contingentes son presenciales justo porque el emisor es el protagonista de la historia que cuenta, estos, están narrados en primera persona<sup>8</sup>.

Así, es el propio «Caimán» a los quince años el jinete del tigre acicateado por el fuele mapanare, creyendo cabalgar su burro echor. Los raros acontecimientos recaen sobre él, lo que otorga verosimilitud a la anécdota y cautiva al público, que se deja llevar hasta el mundo fantástico con suma docilidad.

También Salomón Rivas es el protagonista del relato que cuenta. Los extraños hechos verificados la noche de aquella cacería son creíbles por ser la propia víctima quien los refiere.

La utilidad del punto de vista es fundamental para la cristalización de lo fantástico literario en las dos piezas orales contingentes, tal como ocurre con los textos escritos tributarios del género.

### *La ambigüedad*

Lo ambiguo es uno de los recursos que interviene en la *vacilación* relacionándose, asimismo, con la atmósfera creada en el relato. Hace aparecer la duda

en el oyente y en el personaje-protagonista de la historia al comprender, según el sentido lógico del mundo normal, los acontecimientos extraños que está viviendo o escuchando, según sea el caso.

Una marcada ambigüedad es lo que sirve de sostén a «La luz de los tres cementeritos». En primer lugar, su atmósfera: la noche, la montaña, el campamento. Luego aparece la casa abandonada (como en los relatos góticos del siglo XVIII, precursores del género), y ese extraño conejo al que la puntería de Salomón no acierta, aun cuando ya ha cobrado un par de ejemplares. «—¡*Carajo!*, no es posible que lo haya pelado», exclama y dispara de nuevo. «*Pero nada. El bicho sentadito, sin moverse. Lo miro bien y veo como que pela los dientes, como riéndose, y sale corriendo*». Estamos en plena vacilación. El hecho se agrava cuando, al pasar el cementerio, una luz ilumina a los cazadores. Tampoco se sabe de dónde procede esta fuente luminosa. Por último, vuelven al pueblo y Salomón se entera de que lo sucedido es «*normal*» en aquel paraje. Ema, su compañera, así lo deja entrever. Termina el cuento y la duda se mantiene, la ambigüedad no se disuelve.

Cuando un relato concluye sin despejar la vacilación creada por una atmósfera ambigua de tonos sobrenaturales, estamos ante un texto «*extraño puro*» (Todorov). Personaje y auditor siguen

padeciendo los efectos de lo fantástico en forma reticente por la manera como los hechos sucedieron. Para reforzar esta impresión anotemos las reiteradas dudas del protagonista sobre el número de conejos a los que dio muerte («*Dos, es decir dos, fueron dos. O tres. Eso no importa*») acentuando la ambigüedad, la hora en la cual ocurrió el alumbramiento («*Ya más o menos va a ser la una de la noche*») luego de pasar el camposanto, y el sitio desolado y oscuro donde transcurre la irrupción fantástica.

En «El burro echor» lo ambiguo es menos conspicuo porque el tono de este relato es distinto. Se manifiesta en el pasaje donde el muchacho no sabe por qué la gente huye al verlo, y antes, cuando prepara la bestia para retornar al pueblo en la madrugada: «*Cuando llego allá; jallo al burro muy corcobión*», cosa extraña pues hasta ese momento ha sido un animal dócil. Le come las ropas, le da patadas. Sin embargo, logra someterlo y sube a su grupa. Después, vacilan el personaje y quien lo escucha, ante frases como ésta: «*Y encuentro a la gente: 'ui, ui, ui', decía la gente, las mujeres y los hombres que venían volaban pa'l monte*». «El Caimán» trata de explicar la reacción de quienes lo ven como una consecuencia de su aspecto («*Yo creo que fue que me puse muy horrible*»), pero la ambigüedad se mantiene hasta que al fin descubrimos la causa de

tanta alarma: venía montado en el tigre, y en la mano, la culebra mapanare.

Este relato pertenece al grupo que Todorov denomina «*fantástico-maravilloso*»: los acontecimientos sobrenaturales (el tigre confundido con burro, la serpiente usada como bejuco) terminan aceptándose como tales, tanto por el personaje como por el oyente; no hay explicación interpretativa que busque reducir lo contado. La ambigüedad, por tanto, desaparece al final del texto. Asimismo, «El burro echor» se sitúa en una atmósfera nocturna, con montañas y madrugada, propicia para aviar lo fantástico.

#### *La gradación*

Mediante el uso de este elemento la capacidad creativa del emisor de relatos fantásticos orales se pone a prueba. El plano compositivo de cualquier pieza del género «*puede ser representad[o] por una línea ascendente que lleva al punto culminante*» (Todorov, 1974: 77)<sup>9</sup>, esto significa, por intermedio de una gradación. La manera como se organiza el texto busca crear la atmósfera necesaria para alcanzar el clímax donde se verifica la irrupción fantástica.

Los materiales característicos de este recurso son los *indicios* que modelan la expectativa (tensión que va acentuándose a medida que se desarrolla la historia), el *retardo* (digresiones que perturban

al oyente al exacerbar su inquietud por conocer el desenlace del cuento), y el *final sorpresivo*, entre otros.

I. Una vez que «El Caimán» nos introduce en su relato (el burro y su uso como transporte de mercancías, la relación de afecto entre el animal y su dueño, el viaje al sitio de la venta), comienza a dejar marcas que darán forma a la atmósfera cuyo último estadio es lo fantástico. He aquí algunos de estos indicios. Mientras cabalga por el campo dice: «*era el tiempo ya en que salía el tigre*», como un detalle de ubicación cronológica. Esta referencia se intensifica más adelante (ha llegado al lugar hacia el cual se dirigía), en la pregunta: «—*Dígame usted, ¿por aquí no sale el tigre?*», y la respuesta: «*Jaa, anoche mató una novilla allá en aquel cerro*». Amarra el burro en el pajonal indicado por el viejo. Al hacerlo deja otra marca: «*cuando me dijo [el burro] ¿aaaaa —ajaja —ajajajajajajaja!...*», se estaba despidiendo y yo no me había dado cuenta».

Los indicios van acumulándose. Dentro del pasaje que narra el recelo del animal (de común dócil) cuando se le coloca la silla, hay una exclamación reveladora: «*¡ah valor tuve yo, mijito!*» Pero todas estas marcas son para el oyente simples destellos, pues su curiosidad está atenta, desde hace rato, por el plano de la

historia<sup>10</sup>. Lo que sigue a la tensión creada por el hacinamiento de esas señales en el cuerpo del discurso será un desenlace abrupto, como «*una rajadura*» (según la expresión de Roger Caillois, otro de los teóricos de lo fantástico literario).

Las marcas de Salomón Rivas son más explícitas porque su relato persigue, casi exclusivamente, crear una atmósfera (por ello al concluir el texto la ambigüedad se mantiene). A las nueve de la noche comienzan las peripecias de la cacería. La certeza de Salomón —se sabe— cobra de inmediato un par de conejos. El tercer ejemplar estaba sentado delante de «*una casa que parecía como abandonada*» —primer indicio. El resto también es conocido: el diestro cazador quiere disparar; Rafael lo apoya, pues detrás de aquellas paredes «*no vive nadie*». Salomón dispara y falla, lo cual sirve para que aparezca la tercera marca: «*¡Qué raro!*», en los labios del propio Rafael. Desde este momento los indicios se tornan *normales*: «*Lo miro bien [al conejo] y veo como que pela los dientes, como riéndose, y sale corriendo*»; «*¿Qué es esto, Virgen del Valle?*»; «*en esa casa había un hombre tuberculoso y se dio un tiro*». Atraviesan el camposanto, los alumbran, pero «*ahí no había nadie*»; y esta revelación: «*Ya más o menos va a ser la una de la noche*».

II. En «El burro...» la gradación

acumulativa de los indicios desemboca en el final sorpresivo que presenta al muchacho todo el tiempo, según lo señalaban las marcas textuales, sobre el tigre y, además, con la serpiente en la mano. El develamiento se produce como consecuencia lógica de un relato tensado hacia afuera, un globo de aire que estalla por exceso de presión: lo fantástico irrumpe en el mundo natural al imbricarse con el mundo sobrenatural.

«La luz de los tres cementeritos» no tiene final sorpresivo. Ya dijimos que Salomón Rivas busca fundamentar su cuento en la persistencia de una atmósfera. La gradación del discurso por acopio de indicios llega al clímax cuando los personajes no atinan a dar con una respuesta razonable sobre la extraña luz que los abrumba: «*¡Qué va! Nosotros estamos muy lejísimo de la carretera del Peñón, y estamos en un hueco [...] esa luz no puede ser el foco de un carro*». Inmediatamente se produce una deflación, las marcas se diluyen por el retorno al pueblo. Sin embargo, la atmósfera se reactualiza porque la mujer de Salomón conoce y relata los hechos con una rara minucia. Aparece lo fantástico reconstruido: el conejo era quizá el tuberculoso suicida; la luz, una prueba (a esa hora) de la vida de ultratumba: algún fantasma pudo escapar de su fosa en el cementerio de las tres cruces, ¿quién puede saberlo? La duda, enton-

ces, continúa bordeando los acontecimientos.

III. El retardo aparece cuando en los textos se aventuran algunas explicaciones sobre los hechos ocurridos o, simplemente, para acentuar la tensión creada hasta ese momento. El primer caso lo utiliza Salomón Rivas. Hacia el final, Ema explica entreverada: «*a todos los cazadores que se meten por ai les ha sucedido*», de inmediato viene la reconstrucción fantástica.

«El Caimán» retarda su pieza como recurso del segundo caso. Los versos que ocupan parte del texto funcionan con el propósito de trabajar la expectativa del oyente aumentando su curiosidad.

En ambos ejemplos es un disimulo efectivo, una digresión que en apariencia no aporta nada al discurso fantástico. Pero este engaño también es frecuente en el género.

#### *Algunos temas*

Concluamos esta sumaria exposición de algunos recursos de lo fantástico literario en los dos cuentos orales que sirven a nuestro análisis, con un breve recorrido por sus temas: seres sobrenaturales, metamorfosis y lugares extraños.

Tanto en «El burro echor» como en «La luz...» hay la presencia de seres sobrenaturales. El viejo que indica al joven «Caimán» dónde amarrar su bestia es

un personaje avieso, sabe de antemano, y quizás propicia, lo que ocurrirá.

El tigre y la mapanare podrían estudiarse desde el mismo punto de vista. Son sobrenaturales porque se les confunde con seres u objetos que no son: al tigre con burro, a la serpiente con la parte de un árbol (bejuco). Pero aquí se mezclan dos temas: la esencia sobrenatural y la metamorfosis. Ser confundidos implica poseer capacidad de transformación. Lo que «El Caimán» vio fue, entonces, un burro y un bejuco, luego, por procesos metamórficos, ambos seres cambiaron sus rasgos.

El conejo de «La luz de los tres cementeritos» es, en definitiva, sobrenatural; tal vez, el tuberculoso, cruzada la línea divisoria entre vida y muerte, se ha transformado en aquél (nueva interferencia de temas).

Por último, el lugar extraño donde pasa la noche el burro (el pajonal) y el monte de la casa abandonada, con el camposanto (sitio que recuerda el erial favorito de muchos escritores del género: Poe, Lovecraft, Bierce, Lewis), no requiere comentarios; la constancia de su rol dentro del género es recurrente.

Los acontecimientos que se suceden en los relatos de Salomón Rivas y «El Caimán de Sanare» se remiten al repertorio de temas consagrados a lo sobrenatu-

ral. Esta pertenencia a una tradición temática de ruptura de lo cotidiano corrobora, en sus emisores-creadores, otro sello característico de su filiación a la literatura fantástica.

### **Apunte final**

La capacidad del emisor, en su carácter de creador del texto que narra, se pone en evidencia en los llamados relatos «contingentes». En este tipo de cuentos la pericia en el manejo de los recursos literarios coloca a los narradores de la tradición oral junto a sus similares de la literatura escrita: los autores. Resultado de una agudeza intuitiva o del concurso de medios divinos, el hecho irrefutable es que del análisis de dos piezas de cuño oral, a la luz del método postulado para el abordaje de los relatos fantásticos del código escrito, las conclusiones no pueden ser más obvias.

Si queda demostrado que los dos cuentos contingentes pertenecen a lo fantástico gracias al manejo de su discurso por quienes los han creado, al mismo tiempo se demuestra que los dos códigos (la oralidad y lo escrito) también se rozan en algunas zonas de su estructura, aquellas que se materializan en forma de textos artísticos (en el sentido que da Lotman al término), pues ambos códigos (el textualizado y el gramaticalizado) se sus-

tentan sobre la base del mismo lenguaje natural, cumpliendo, de este modo, con la principal función del arte: la comunicación, el regocijo por aprehender ciertos contenidos del mundo hablado, o escrito.

## Notas

- 1 «Esta separación entre lengua hablada y escrita subsiste a lo largo de tres milenios de historia en Occidente. Todo discurso, todo poema, todo ensayo, toda novela, en cualquier lengua o momento de esta historia, está compuesto en un idioma que sólo en parte coincide con la forma hablada» (Vallejo, 1983: 10).
- 2 Texto equivale a hecho artístico, a materialización de la actividad estética propia de todo lenguaje: el poema, el cuento, la danza, la sonata...
- 3 «es propio de las culturas caracterizadas, precisamente por una orientación que hace prevalecer la expresión, el representarse como un conjunto de textos, mientras que es característico de las culturas dirigidas predominantemente hacia el contenido, el representarse como un sistema de reglas. Esta o aquella orientación de una cultura genera el ideal del Libro o del Manual que comprende también la organización externa de tales textos» (Lotman, 1979: 77-8).
- 4 Además: «la *literatura oral* no significa simplemente palabra hablada o recuento verbal de situaciones y de objetos; existe un *estilo oral*, o si se prefiere una *estética oral*, que caracteriza la *literatura oral*, así como hay una *estética escrita* (o *estética de la escritura*) que rige para la *literatura escrita*. Lo que deseamos subrayar [...] es que al hablar de *literatura oral* estamos aludiendo a un *fenómeno estético*» (Almoينا de Carrera, 1990: 21).
- 5 Almoينا de Carrera ha hecho una clasificación del personaje heroico en el relato

oral venezolano, sobre la base de una perspectiva arquetípica (la cual incorpora las teorizaciones de Vladimir Propp, Mijail Bajtín, Tzvetan Todorov, Algirdas Greimas, entre los principales), que reconoce cinco modelos, a saber: 1) *el héroe del relato maravilloso* (categoría que se constituye en el «paradigma del sistema»); 2) *el héroe de la ruptura* (representado por las famosas tropelías de «Pedro Rimales»); 3) *el héroe de la supervivencia* (en donde «Tío Conejo» deviene en personaje caracterizador de esta instancia); 4) *el héroe de la apariencia* (con «Juan Bobo» como modelo de este tipo de relatos); y, por último, 5) *Yo: el héroe de la contingencia*.

- 6 Asimismo: «lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector —de un lector que se identifica con el personaje— referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño» (Todorov, 1974: 186).
- 7 Las valoraciones que siguen se orientan, principalmente, hacia el discurso, pues se pretende mostrar cómo el narrador oral (emisor) cumple su papel creativo, lo cual lo emparenta con el escritor —punto de contacto que aquí tomamos para relacionar dos códigos artísticos autónomos. Además: «En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría habernos sido referida por otros medios: por un film, por ejemplo; podríamos haberla co-

nocido por un relato oral de un testigo sin que ella estuviera encarnada en un libro. Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer» (Todorov, 1982: 157).

- 8 «En este caso el narrador se implica en la narración, obligando al auditor a comprometerse [...] con el relato [...] El auditor no sabe de antemano 'el cuento', pero el narrador lo obliga a aceptar una verosimilitud compartida en base al orden lógico con que estructura el relato [...]; son referenciales, objetuales [...], el referente concreto une en espacio y tiempo al autor-narrador, muchas veces desdoblado en narrador-protagonista, con un auditor narratario [...]; son principalmente relatos *presenciales*» (Almoína de Carrera, 1990: 65).
- 9 Pero no todos los relatos fantásticos —adelanta el mismo Todorov— implican gradación. Algunos presentan el hecho transgresivo al principio para irse difuminando a lo largo de su desarrollo, deteniéndose en otros motivos quizá no fantásticos. Otros, muestran un desenvolvimiento psicológico antes de producirse la irrupción, o detallan acontecimientos corrientes, sin atisbos sobrenaturales.
- 10 Otro indicio importante: al tomar el bejuco, para usarlo como fuate en las ancas del burro, éste «era como de terciopelo» (la mapanare).

## Referencias

- ALMOINA DE CARRERA, Pilar (1990) *El héroe en el relato oral venezolano*. Estudio y antología. Caracas, Monte Ávila Editores.
- CAILLOIS, Roger (1967) «Prólogo», en: *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- LOTMAN, Jurij (1978) *Estructura del texto artístico*. Madrid, Editorial Istmo.
- LOTMAN, Jurij (1979) *Semiótica de la cultura*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- LOZANO, Jorge (1979) «Introducción a Lotman y la escuela de Tartú» en Jurij Lotman: *Semiótica de la cultura*. Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 9-37.
- TODOROV, Tzvetan (1974) *Introducción a la literatura fantástica*. 2a ed. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- TODOROV, Tzvetan (1982) «Las categorías del relato literario» en Autores Varios: *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires.
- VALLEJO, Fernando (1983) *Logoi (una gramática del lenguaje literario)*. México, FCE.

## Carlos Sandoval

Licenciado en letras por la Universidad Central de Venezuela (UCV); docente-investigador del Instituto de Investigaciones Literarias (UCV); *Magister* en literatura venezolana (UCV); *Magister* en literatura latinoamericana (USB). Su libro *La variedad; el caos (Observaciones sobre cuatro conjuntos narrativos de los años noventa)* recibió el premio del concurso anual para escritores venezolanos de obra inédita (1999), mención ensayo, otorgado por Monte Ávila Editores Latinoamericana. Ha publicado *El cuento fantástico venezolano en el siglo XX* (Caracas, Comisión de Estudios de Postgrado FHE-UCV, 2000).