

LOS NIÑOS RECITADORES DE VENEZUELA

Alvaro Di Marco
Universidad Central de Venezuela
archiverodmarco@gmail.com

RESUMEN

Este artículo sintetiza un trabajo de investigación mayor realizado sobre los niños recitadores de Venezuela, quienes en diferentes lugares del país ejecutan o presentan performances orales con fines más pragmáticos que estéticos. En ellos recitan textos formados por secuencias discursivas de carácter histórico, religioso y literario. Así, se hace posible, dadas sus características, tipificarlos como un nuevo subgénero de la Literatura Oral venezolana: las *Recitaciones Rítmicas*.

PALABRAS CLAVE: Literatura Oral, poesía, recitaciones, niñez.

ABSTRACT

This article synthesizes a previous main work based on the reciting style of those Venezuelan children who, in different places around the country, are able to perform oral presentations with pragmatic rather than aesthetic purposes. Among these recitations it is possible to find discursive sequences on historic, religious and literary plots. According to its main characteristics, it is also possible to tipify them as a sort of a new oral literary Venezuelan subgenre: *Rhythmic Recitations*.

KEY WORDS: Oral Literature, poetry, recitations, childhood.

En este artículo presentamos la síntesis de una investigación mayor, titulada *Ficcionalización de historias regionales y leyendas religiosas en recitaciones rítmicas de niños venezolanos*, la cual describe e interpreta a través de un análisis textual, paratextual, contextual, comparativo y recepcional tres manifestaciones de literatura oral ejecutadas por niños y adolescentes, quienes recitan historias regionales y leyendas religiosas en monumentos turísticos y/o sagrados. El trabajo fija dichas recitaciones en su contexto de difusión para determinar la articulación del nivel estético pragmático en que se realizan, para caracterizar y tipificar dichas manifestaciones como un subgénero literario oral de reciente data que adscribimos a la poesía oral.

El trabajo de campo incluyó visitar los lugares de ocurrencia de las manifestaciones orales, que fueron: Juan Griego y el Fortín de La Galera en el estado Nueva Esparta, recitación que hemos denominado la “Recitación Histórica”. Luego Quebrada de la Virgen, el Parque de la Aparición y el Santuario de la Virgen de Coromoto en el estado Portuguesa, cuya recitación hemos identificado como la “Recitación Religiosa”. Y, por último, en Apartaderos el monumento de La Loca Luz Caraballo en el estado Mérida, texto al que hemos denominado la “Recitación Literaria”.

Durante la recolección de datos se utilizaron herramientas de la sociología interactiva citadas por Calsamiglia y Tusón (2002: 17): la observación participante, las historias de vida, las grabaciones y las entrevistas; asimismo se aplicaron algunas técnicas de la investigación folklórica descritas por De Carvalho-Neto (1989: 191-196): “La técnica del planteamiento”, que consiste en la planificación de la investigación de campo, incluyendo la elaboración de las entrevistas; la “técnica del contacto con el hecho”, que consiste en presenciar directamente las recitaciones donde tienen lugar y establecer la relación con su entorno natural; la “técnica del contacto con el informante”, en este caso, con los niños recitadores, coparticipes, receptores y conocedores de las performances y, por último, la “técnica de la crítica” que, según la teoría folklórica, consiste en la comparación de variantes ya sea en el estudio o gabinete del investigador.

Los aportes metodológicos de la *etnopoética*, ciencia reciente dedicada a estudiar “el arte verbal y, por extensión, la que estudia aquellas producciones en las cuales el discurso ocupa una parte

importante del conjunto de elementos que caracterizan el acto etnopoético” (Oriol i Carazo, 2002: 38), confirmaron tres de nuestras intuiciones procedimentales: la primera, la necesidad de investigar en la medida de lo posible el contexto de producción; la segunda, tomar en cuenta todos los elementos paratextuales de la ejecución y tercera, lograr una transcripción fiel al texto registrado.

Durante la investigación de campo se realizó una grabación en video de las performances y entrevistas a ejecutantes, coparticipes y receptores. Las entrevistas siguieron un guión elaborado previamente que permitió no involucrarnos afectivamente con el objeto de estudio, logrando una postura objetiva y científica. No siempre se pudo seguir el guión preestablecido, por lo que se flexibilizó según las circunstancias para obtener los datos que interesaba.

LA TRASCRIPCIÓN DE LOS TEXTOS

Es en la transcripción de los textos y testimonios recogidos donde apreciamos los elementos constitutivos de las obras recogidas. Las transcripciones son el *corpus* del trabajo propiamente dicho, sobre ellas se realizó el análisis. Los textos se transcribieron tal como salían de la boca de los emisores, aunque en algunos casos debieron sustituirse o rellenar zonas indefinidas de pronunciación, vocablos, y expresiones poco claras, intentando reproducir en lo posible la fonética escuchada, con el mayor apego posible a la oralidad expuesta, intentando superar así la dificultad de que el oído escucha a veces enunciados que no son los realmente dichos por los ejecutantes, bien por su sociolecto, por la rapidez que imprimen a la recitación o por la musicalidad y ritmo característicos de estas recitaciones.

Tanto los emisores como los receptores de las recitaciones dan el nombre de *cantaíto* a la particular entonación rítmica de esta manifestación, la cual sugiere, al transcribirla, una segmentación coincidente con la respiración del ejecutante; esa micro-pausa la tomamos como pauta para la segmentación en versos, ya que nuestra apreciación es que se puede asociar la recitación más con un texto en verso que con un texto en prosa.

Tampoco se hizo separación estrófica porque los ejecutantes no hacen pausas que permitan establecer una separación estrófica, sólo la micro-pausa respiratoria mencionada. Se trata pues de una retahíla, de un discurso hilvanado de principio a fin cuya interrupción supone

la pérdida de ilación, lo que obliga al ejecutante a retomar la secuencia discursiva, formada por unidades semántico-sintácticas, organizadas de manera que cada serie de sucesos históricos son narrados, descritos o explicados uno tras otro sin ningún intersticio de pausa en el conjunto textual.

Sólo la transcripción permite el estudio, conocimiento y difusión académica del aspecto verbal de la performance. Las transcripciones evitan violentar el texto oral forzándolo a entrar en una estructura determinada, de allí el criterio de transcribir cada sintagma acorde con las pausas respiratorias del ejecutante.

LAS PERFORMANCES

Performance es “la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora” (Zumthor, 1991), cuyos elementos, “texto, sonoridades, ritmos y elementos visuales” (83) se corresponden con las historias recitadas por los niños venezolanos que en tres distintos lugares de Venezuela ficcionalizan y legendarizan historias locales.

La performance constituye el momento crucial en una serie de operaciones lógicamente (aunque no siempre) distintas. Nosotros contamos cinco, que son las fases, por así decirlo, de la existencia del poema: 1. producción; 2. transmisión; 3. recepción; 4. conservación y; 5. (en general) repetición. La *performance* abarca las fases 2 y 3; en caso de improvisación, 1, 2 y 3 (Zumthor, 1991: 83).

Las performances aparecieron entre otras cosas por la necesidad económica; de ahí que los niños ejerzan otras actividades como cuidar carros, vender de manera ambulante algún producto o, simplemente, mendigar. Durante las entrevistas a los niños y copartícipes indagamos su desarrollo en el oficio de recitador y también cómo se conforman los grupos de niños recitadores. Igualmente se trató de precisar cuánto reconocimiento hay de la colectividad en relación a la autovaloración que como juglares contemporáneos y guías turísticos tienen los propios niños. También se sondeó al receptor en su conexión emocional, intelectual o patrimonial con las performances, tomando en cuenta que la ocurrencia del evento es un hecho casual y sorpresivo para quien no conoce ni el lugar ni las recitaciones ofrecidas por los niños.

En líneas generales se trató de no realizar un trabajo “textocentrado”, como califica Mato (1995) en algunas investigaciones de literatura oral, sino que involucramos todos los elementos paratextuales y extratextuales observados en las performances, entendiendo así el discurso oral como diferente del escrito.

Se tomaron en cuenta los *tipos kinésicos* y “elementos paraverbales de la oralidad” los cuales sirvieron para dar cuenta de los aspectos extratextuales significativos de las performances. Calsamiglia y Tusón (2002: 51) citan los diecisiete tipos “kinésicos” registrados por Poyatos en su obra *La Comunicación no verbal*.

Los niños utilizan en las performance varios tipos de movimientos corporales que tienen en todo momento la función de ilustrar: “marcaespacios (señalando lo presente y lo ausente)”, cuando están lejos del elemento mencionado; “marcatiempos (pasado, presente y futuro)”; “deícticos (señalando personas y cosas)”; “pictográficos (dibujando con las manos)”, cuando mencionan la choza del indio Coromoto; “marcasucesos (cómo pasaron las cosas)”, cuando señalan el acuchillamiento de la hija del Tirano Aguirre o el tabaco en la boca de Francisco Adrián en Juan Griego. Señalan con sus manos, doblan el torso para enfatizar los lugares, personajes históricos y hechos que menciona el texto, transmitidos al oyente a través del entorno, que es básicamente un monumento.

En la recitación hay un *paralenguaje*, ya que los niños *vocalizan* de forma distinta a como hablan cuando no están ejecutando la performance; la actuación tiene su calidad de voz: el volumen es alto porque se ven obligados a imponerse al medio: la brisa, el sonido del mar, las voces y risas de quienes pasan alrededor. Algunas veces los espectadores hablan mientras escuchan la performance, pero el niño procura ser el centro de atención.

LOS TEXTOS Y SUS SECUENCIAS

Los distintos eventos reunidos en el texto de las recitaciones de cada región fueron entendidos como *secuencias* narrativas según el esquema de Adam y Lorda (1999). Dichas secuencias siguen por lo general un patrón, pero hay ejecutantes que varían el orden secuencial. Cada secuencia, exceptuando las fórmulas de “Saludo” y “Despedida”, narra un evento histórico, pero su orden cronológico puede ser modificado e incluso una secuencia puede no aparecer en

una determinada recitación. En cine y narratología la secuencia es una unidad argumental cerrada o independiente que forma parte de un texto; para los lingüistas la secuencia es la unidad constituyente del texto, formada por proposiciones y microproposiciones, combinaciones de enunciados que conforman unidades modélicas: secuencias narrativas, descriptivas, argumentativas, entre otras.

La noción de secuencia fue uno de los factores que decidió la selección de una recitación modelo: la que articulara el mayor número de secuencias y eventos, es decir, la más completa. Se desprende un patrón de aprendizaje que depende de la cantidad de secuencias: las que sepa el niño-entrenador son las que memorizará el niño-aprendiz.

El texto recitado en Juan Griego fue denominado Recitación Histórica, cuyo modelo fue el recitado por el joven Pablo Antonio Dona Salazar nacido en Juan Griego, de 15 años de edad, y quien ejecuta la performance desde los cuatro años:

Buenos días¹
yo me llamo Paulo Antonio
y le vengo
a contar
la historia
del Fortín
que empieza así
a la entrada del Fortín
allá abajo
está la Laguna
de los Mártires
a esa laguna
se le dio
ese nombre
porque ahí fue
en donde
se inmolaron
doscientos
margariteños
para evitar

1. Las transcripciones son fieles a la expresión de los ejecutantes, por tal motivo se mantienen las omisiones o sustituciones de palabras, usos particulares de un vocablo, errores sintácticos o gramaticales.

no caer en manos
del español
Morillo
a la subida del Fortín
allá va una carretera
delante de una pared blanca
les queda una estatua
y esa es la estatua
del indio
Guaiquerí
Francisco
Adrián
él fue
el que cruzó
toda la bahía de Juan Griego
a mano
derecha y herida
con un tabaco
de dinamita en la boca
para volar aquel Fuerte
con toda
la voladura de ese Fuerte
todos ellos
rindieron su vida
el ocho
de agosto
del mil ochocientos
diecisiete
aquí en Juan Griego
Juan Griego fue
un señor
llamado Juan de Castellanos
él se enfermó
lo llevaron a Grecia
que cuando
lo regresaron
los amigos le decían
vamos a ver
vamos a ver
cómo sigue
nuestro amigo
Juan el Griego
con el tiempo
el pueblo

se llamó Juan Griego
y está otro pueblo
que se llama La Galera
en el año mil quinientos
llegó un barco llamado La Galera
ese barco fue arrastrado
por los últimos piratas
que habitaban arriba este Fortín
este Fortín
fue reconstruido
por el General
Marcos Pérez Jiménez
hace más de cuarenta y tres años
para darle
la mejor vista
a toda la bahía de Juan Griego
se le ha formado una jota
así al revés
a las dos tetas de María Guevara
eso no se ve de aquí
eso le queda en La Restinga
María Guevara
era una india oficial
que le gustó pelear
por la independencia de Margarita
ella estaba peleando
con un español
el español
le ha arrojado un cuchillo
le cortó media teta
es el homenaje
a las tetas de María Guevara
al cerro de Matasiete
eso le queda
vía La Asunción
las gentes que en ese pueblito
no tenían armas
con qué defenderse
ellos se montaban
en los cerros altos
y mucho más artísimo
a remolcá las piedras
con varilla
con la mano y con estaca

ellos se imaginaban
que con una sola piedra
que echaban a rodar
mataban a siete
y se le dio el homenaje
al cerro de Matasiete
al Tirano Aguirre
él tenía una Indiomar
a él no le gustó
que la llamaran así
él le enterró
un puñal en la espalda
y le dijo
con estas palabras
muere muere hija
para que no supieran
que tú eres la hija
la hija de un traidor
la cueva el Bufón
él les robó un cofre de plata
a los españoles
para que los españoles
no siguieran peleando
por ese cofre de plata
él lo arrojó
alguna de esas cuevas
se quedó la cueva
la cueva del Bufón
a la Playa Caribe
más atrás llegaron los indios Sumarua
más atrás los indios caribes
se quedó la playa
la Playa Caribe
la bautizaron de España
en mil ochocientos quince
si quiere que se lo explique
a una famosa escuadra
de cuatrocientos buques
la que comandaba
la posición de guerra
el que defiende la bandera
he contado con honor
la historia de Margarita
y más abajo del Fortín

le quedan son tres cruces
 son las tres cruces de un calvario
 del tres de mayo
 Francisco Adrián
 y sus dos hijos
 los corona al frente
 un cerro grande
 el cerro la Caparrosa
 usted que escuchó mi historia
 que me zumbe lo que me toca
 a la ula a la ula
 que se bajen de la mula
 esa es la historia
 gracias.

SECUENCIAS NARRADAS EN JUAN GRIEGO

1	Saludo
2	Laguna de Los Mártires
3	Juan Griego
4	La Galera
5	Fortín reconstruido por Marcos Pérez Jiménez
6	María Guevara
7	El Cerro de Matasiete
8	El Tirano Aguirre
9	La Cueva del Bufón
10	Playa Caribe
11	La Escuadra de 400 buques
12	El Calvario de Francisco Adrián
13	Despedida

La Performance de Quebrada de la Virgen y el Santuario de la Virgen de Coromoto, que se denominó Recitación Religiosa dado que narra las apariciones de la Virgen, tiene 10 secuencias. Ningún niño la dijo completa: la mayoría recita ocho secuencias, algunos porque funden dos secuencias en una y un aprendiz sólo nos recitó cinco secuencias. A continuación la transcripción que hicimos del texto

recitado por Génesis Alejandra Sánchez Silva, de 10 años, el más completo e inteligible, a pesar de no presentar la introducción como fórmula de apertura:

Al fundar la ciudad de Guanare
el tres de noviembre
de mil quinientos noventa y uno
una de las tribus más rebeldes
llamado los Cospes
se dirígían a una pequeña quebrada
se le aparece una bella
y hermosísima señora
de belleza incomparable que la tenía entre sus
brazos
un radiante
y precioso niño ordenándole
a los dos indios que salieran del bosque
para que fueran a recibir
el bautismo sobre la cabeza
el indio no le hizo caso pero él
se fue por un caminito d'él hasta llegar a la choza
d'él
eso le queda más abajo del Santuario
en el altar mayor
ahí pasaron siete meses
a los siete meses después un día sábado por la
noche
le dice a la Virgen bendita mujer
hasta cuándo es que tú me has a perseguir
que yo por tu culpa
he perdido todo mi conuco
las tierra y labranza
él agarró el arco y apuntó
a matar a la Virgen
la hermana de él
la india
Isabel le dijo
que no tuviera
tan mal corazón
con esa bella
y hermosísima señora
él soltó el arco y le dijo
ahora que ya que yo no te puedo matar con el arco
pero sí
con mi mano yo echaré
un gran salto para atraparte

cuando él echó
un gran salto para atrapar a la Virgen
la Virgen se le desapareció
y en la mano derecha que tenía cerrada
fue que le dejó una estampita
él la envolvió y tan cerca
la puso sobre su choza para quemarla
un sobrinito del indio
él apenas
él tenía doce años
supo lo que había sucedido
él se fue
corriendo a avisarle a un español
el español se llamaba Juan Sánchez
Juan Sánchez le dio más crédito
con lo que el indio
le estaba diciendo
que lo esperara a tres cuadras
a la orilla de un zanjón
a la orilla de un zanjón él dejó la imagen
sin que nadie se diera de cuenta
se la entregó al español
el español fue mostrando la Virgen de pueblo en
pueblo
pero el gran cacique
supo que Juan Sánchez
fue mostrando la Virgen de pueblo en pueblo
el indio Coromoto
él se fue y marcha al bosque
como él llegó muy tarde de la noche
lo picó una serpiente
él antes de morir
se estaba recordando
que la Virgen
le había dicho que se bautizara
él se bautizó y murió
y él tenía la propia reliquia en la mano derecha
esa está cubierta
y se ve por
veintitrés kilos de oro dieciocho quilates
de trescientos
cincuenta y ocho perlas margariteñas
doscientos treinta y un brillantes once zafiros seis de
esmeraldas
catorce salomones
treinta y un topacios y nueve de rubís
lo demás fue en perla y en oro
la Virgen cumplió dos apariciones

aquí en el manantial fue la primera vez un dos de
 febrero
 del año mil seiscientos cincuenta y dos
 allá en el santuario por la segunda vez
 que fue
 se le presentó a un padre a un vigilante en una
 columna
 el mismo año mil seiscientos cincuenta y dos
 aquella capilla que se encuentra allá de verde
 esa la pagó
 una señora de Maracay que ella tenía el esposo
 inválido
 ella con mucha fe
 ella le prometió a la Virgen que si el esposo le
 caminaba
 le mandaba a hacer la capilla
 a los ocho días caminó para acá
 este ocho de septiembre la Virgen cumplió
 trescientos
 cincuenta y dos años de haber aparecido
 cuando se termine de construir el Santuario
 van a tener la que apareció
 y la que apareció
 esa fue toda la historia de la Virgen
 que Dios me lo cuide por el camino
 que nunca le pase nada malo por donde usted vaya.

SECUENCIAS NARRADAS EN QUEBRADA DE LA VIRGEN

1.	Introducción.
2.	Primera aparición de la Virgen en la Quebrada.
3.	Nueva aparición de la Virgen en la choza del indio Coromoto.
4.	Aviso al español Juan Sánchez.
5.	Juan Sánchez recibe la imagen de la Virgen.
6.	Muerte del indio Coromoto picado por una serpiente.
7.	Las joyas que adornan la Virgen de Coromoto.
8.	Segunda aparición de la Virgen en la construcción del Santuario.
9.	El milagro de Maracay y la capilla del Parque de La Aparición.
10.	Despedida.

“Palabreo” es el nombre que Andrés Eloy Blanco le dio a la composición popular y culta (oral y escrita) llamada glosa, cuya estructura es: una cuarteta inicial seguida por cuatro décimas, cada una de las cuales termina con uno de los versos de la cuarteta, en orden sucesivo. A la recitación del “Palabreo de la Loca Luz Caraballo” se la denominó la Recitación Literaria.

Su performance tiene, según el modelo literario de Andrés Eloy Blanco, ciento ochenta y seis palabras repartidas en cuatro décimas, además de la cuarteta que dio origen al poema. De los seis niños cuyos textos se transcribieron, cuatro dicen el texto completo y uno dice dos palabras menos. Esta variación es importante porque el texto modelo está escrito en varios lugares del monumento, aunque sin la copla que inspiró el poema, la que los niños tampoco dicen; lo que sí hacen es incluir una explicación después de la última decima. A continuación el texto explicativo de la niña Grecia Rivas:

Y la historia quiere decir, que ella fue, una señora que se volvió loca por sus hijos, por qué, porque una hija quedó presa, dos se murieron de hambre y de sed, y los otros dos se le fueron detrás de la Batalla de Simón Bolívar, como ustedes pueden observar, ella está señalando hacia allá, por qué, porque los españoles le preguntaron a ella que por dónde se fue Simón Bolívar, ella le respondió que por allá (la niña señala) pero no fue exactamente por allá, sino esa carretera abajo (la niña señala), ella le mintió para que no mataran a los hijos y a Simón Bolívar, cuando Simón Bolívar se fue porai pa' bajo, agarró un camino que lo condujo a la finca de [yamerato] ahí le regalaron un perro que le pusieron Nevado, el que se lo regaló fue Juan Vicente Pino y el que se lo cuidó fue el indio Tijicar, La Loca Luz Carballo tenía 32 años de edad y dos años de loca, eso quiere decir que ella se volvió loca a los 30 años y murió a los 32 años de edad, quien le escribió el poema fue Andrés Eloy Blanco, que nació en Cumaná, estado Sucre y murió en un accidente en México, el accidente fue automovilístico, La Loca Luz Caraballo vivía en un pueblo llamado Chachopo ella caminaba de Chachopo a aquí, llegando aquí se murió, ella perseguía cinco ovejos creyendo que eran los hijos, el esposo tenía cinco años que no le escribía y diez años que no lo veía, el monumento fue elaborado por el Ministerio de Obras Públicas y por Manuel de La Fuente, ella murió de hambre, de sed, de cansancio y de mucha soledad.

LAS VARIANTES

La comparación de los textos y establecimiento de variantes fue la tercera fase del trabajo y la segunda razón por la que se seleccionó un texto modelo, el cual se comparó con los demás para establecer las variantes e identificar si obedecen a patrones tradicionales de la narración o de la poesía oral que se ha venido recreando en Venezuela; de esta forma determinaríamos si nos encontramos ante un nuevo género o subgénero de la poesía oral.

Hay grandes similitudes paratextuales en las tres performances estudiadas, sobre todo en cuanto a su presentación, gesticulación, actitud y duración. Las variaciones que detectamos en el análisis textual, además de las mencionadas en el aparte anterior referidas a las secuencias del texto, se corresponden con la fonética, el léxico y con la cohesión y coherencia del discurso mismo: omisión o sustitución de palabras, artículos, interjecciones y pronombres, por una parte; aumento o disminución de la extensión de eventos según se incluyan o excluyan más o menos datos, por la otra.

Para el análisis propiamente dicho, partimos del axioma de Menéndez Pidal (1953, I: 40-43) sobre El Romancero, "Poesía que vive en variantes", del cual se deriva un método filológico comparativo, utilizado también por la profesora Pilar Almoína de Carrera en su estudio sobre los romances tradicionales españoles recreados en Venezuela (1975); por lo tanto, el cuerpo de este trabajo se centró en la comparación de las recitaciones obtenidas en el mismo lugar de recolección, con el fin de establecer el tipo y el alcance de sus variantes. Sin embargo, dado que no podemos forzar la propuesta teórico-metodológica de Menéndez Pidal, diseñada inicialmente para el estudio filológico de una manifestación histórica tradicional como lo es el Romancero pan-hispánico viejo y nuevo, nos vimos en la necesidad de flexibilizar o adaptar sus planteamientos a nuestras recitaciones rítmicas, cuyos rasgos no se corresponden exactamente con el romance tradicional español e hispanoamericano. Menéndez Pidal (1953: 41) afirma que ninguna variante de un romance puede entenderse como "una desviación del estado original primero, considerado éste como estado único legítimo", razón por la cual, "pretender reconstruir el texto primitivo de una canción popular (...) ve sólo el valor negativo de la variante" (1953: 41), pretensión que no toma en cuenta el valor positivo de otras variantes. Nosotros, sin calificar de negativa ninguna variante, elegimos en cada caso un modelo que nos sirvió de referencia para comparar con los demás

textos. Vamos a presentar un ejemplo con el evento donde se ubica la *Laguna de Los Mártires* en la Recitación Histórica: el mismo texto es dicho en un verso por Cruz Alejandro; en dos lo recita la niña Omalí; en tres Juan Paulo; en cuatro Chervis y Paulo Antonio, y en cinco versos la niña Irais:

“ésta es la Laguna de los Mártires” (Cruz Alejandro).

“al entrar al Fortín / se encuentra la Laguna de los Mártires” (Omalí).

“a la entrada / del Fortín / se encuentra la Laguna de los Mártires” (Juan Paulo).

“a la entrada del Fortín / se encuentra / aquella Laguna / de los Mártires” (Chervis).

“a la entrada del Fortín / allá abajo / está la Laguna / de los Mártires” (Paulo Antonio).

“a la entrada / del Fortín / se encuentra / toda la Laguna / de los Mártires” (Irais).

CUADRO DE LAS RECITACIONES TRANSCRITAS DE JUAN GRIEGO

	Nombre del ejecutante	Duración	Versos	secuencias	Eventos no incluidos en la performance
1	Omalí	2 min. 20 seg.	171	13	
2	Irais Katerin Meneses Valerio	2 min. 20 seg.	106	9	Juan Griego Fortín reconstruido por Marcos Pérez Jiménez Playa Caribe Escuadra de 400 buques
3	Juan Paulo	3 min.	116	9	La Galera Fortín reconstruido por Marcos Pérez Jiménez Playa Caribe Escuadra de 400 buques
4	Paulo Antonio Dona Salazar	2 min. 20 seg.	167	13	
5	Chervis Javier Sandoval Figueroa	2 min. 20 seg.	121	13	
6	Cruz Alejandro	2 min. 30 seg.	96	11	Fortín reconstruido por Marcos Pérez Jiménez Escuadra de 400 buques
7	Luisana Salazar y María Salazar	2min. 40 seg.	129	10	Fortín reconstruido por Marcos Pérez Jiménez Playa Caribe Escuadra de 400 buques
8	José Angel	3 min. 20 seg.	135	11	Playa Caribe Escuadra de 400 buques
9	Jesús Alberto Dona Salazar	3 min.	72	8	Juan Griego Fortín reconstruido por Marcos Pérez Jiménez La Cueva del Bufón Playa Caribe Escuadra de 400 buques
10	Roy López Valerio	2 min.	72	8	Juan Griego Fortín reconstruido por Marcos Pérez Jiménez La Cueva del Bufón Playa Caribe Escuadra de 400 buques
11	Michelle López Valerio	2 min.	106	10	Fortín reconstruido por Marcos Pérez Jiménez Playa Caribe Escuadra de 400 buques

**CUADRO DE LAS RECITACIONES TRANSCRITAS DE
QUEBRADA DE LA VIRGEN**

	Nombre del ejecutante	Duración	Número de Versos	Número de secuencias	Secuencias dichas y su orden intratextual
1	Ronald Guerra	2 min. 20 seg.	84	8	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 Funde 2 y 3 en una
2	Greiben	2 min.	116	9	1, 2, 6, 7, 8, 9, 4, 5, 10 Funde 4 y 5 en una
3	Saúl Daniel Mendoza P.	1 min. 46 seg.	50	5	2, 6, 7, 8, 10
4	Betzaida	1 min. 46 seg.	103	9	2, 6, 4, 5, 3, 7, 8, 9, 10
5	Génesis A. Sánchez S.	2 min.	106	9	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
6	Miguel Montes	2 min. 30 seg.	89	9	1, 2, 6, 4, 5, 7, 8, 9, 10
7	Jesús E. Colmenares R.	2 min. 30 seg.	112	9	1, 2, 3, 7, 8, 4, 5, 6, 10 Funde 2 y 3 en una

CUADRO DE LAS RECITACIONES TRANSCRITAS DE APARTADEROS

	Nombre del ejecutante	Duración	Número de Versos	Palabras	Secuencias presentes
1	Jefferson David García	3 min. 20 seg.	16-40-8	70-184-127	Introducción y canción Palabreo Explicación
2	Grecia Natalie Rivas	2 min. 50 seg.	42-18	186-286	Palabreo Explicación
3	Pedro Lobo Rivas	2 min.	40	186	Palabreo
4	Gerson David García	2 min.	39	186	Palabreo
5	Arpidio Lobo Rivas	2 min. 50 seg.	31-18	134-237	Palabreo Explicación
6	Katiuska Mayerling Peña Salcedo	2 min. 50 seg.	2-41-11	28-186-183	Introducción Palabreo Explicación

INTERTEXTUALIDAD

Hasta donde fue posible se contrastaron los textos con fuentes que permitieran evaluar la veracidad histórica de los hechos narrados y medir el grado de ficción creativa que les ha sido incorporado; para ello se examinó cómo actúan los niveles de intertextualidad manifiestos en las recitaciones, es decir, cómo se sustituyen, alteran, tergiversan, omiten o agregan elementos estructurales (secuencias narrativas, sintagmas prosódicos-versales que dependen del proceso

mnemotécnico de aprendizaje) en relación con el texto modélico que determinamos durante el análisis.

En el caso de Juan Griego, por no ser posible ubicar las fuentes textuales, entrevistamos al Cronista de la ciudad, Sr. Ángel Félix Gómez, quien ha investigado cuánto de ficción y de verdad histórica hay en las secuencias y eventos narrados en la recitación, por lo que la entrevista con el Cronista es fuente de primera mano obtenida en el trabajo de campo.

En el caso de La Virgen de Coromoto los niños y coparticipes nos informaron de dónde provenían los textos, razón por la cual se pudieron precisar frases y fragmentos textuales de la *Breve Historia de Nuestra Señora de Coromoto. Patrona de Venezuela* del Hermano Nectario María (1953).

En el último caso, el del “Palabreo de La Loca Luz Caraballo” del poeta Andrés Eloy Blanco, por tratarse de un autor consagrado, no ahondamos en la investigación referencial más allá de lo necesario para precisar algunos elementos del análisis; sin embargo, como ya dijimos, los niños agregan al poema un texto explicativo cuyas fuentes no fue posible ubicar.

Como la información proporcionada por los niños recitadores y reforzada por los coparticipes remite el texto de la performance a fuentes escritas, intentamos hasta donde fue posible identificarlas; necesariamente tuvimos que apoyarnos en el concepto de intertextualidad y sus varias manifestaciones textuales que ofrece Martínez Fernández (2001), particularmente en los conceptos de *hipertexto* e *hipotexto* que toma de Genette.

Podemos hablar de intertextualidad en el caso de la performance del Fortín de Juan Griego donde se construye, compone y recompone un texto a partir de diferentes hechos históricos, épocas y personajes significativos referidos en determinados párrafos de diversos libros de historia regional y de Venezuela, los cuales constituyen los hipotextos sobre los que hubo un proceso de recolección y ensamblaje para generar el hipertexto escuchado. Tal como lo declara uno de los ejecutantes fundadores de la performance, el señor Luis Rafael Salazar, la recitación se origina en unos libros que Amador Bendayán obsequia a los hermanos Millán de la población de Juan Griego. Lamentablemente no pudimos ubicar a Diógenes Millán (uno de los hermanos) para obtener información sobre cuáles libros fueron

utilizados, si aún los conserva y cómo se extrajeron los fragmentos históricos que la recitación ficcionaliza y legendariza. En todo caso nos parece que no pudieron ser tomados de un solo libro y, aunque hubiese sido así, está por investigarse cómo se hizo el ensamblaje, porque el orden secuencial no es históricamente cronológico, sino ficcionalmente *discrónico*.

Veamos lo que declaró el Cronista Ángel Félix Gómez durante la entrevista que le realizamos en torno a la ficcionalización de los eventos históricos que se narran al inicio de la recitación:

Entonces aquí hay ciertas cosas, dicen que lleva un taco de dinamita en la boca, la dinamita fue inventada 50 años después de esa batalla, ya hay un error acá; algunos decían que no era dinamita sino que llevaba un tabaco encendido, por supuesto un tabaco encendido se apaga con el agua; Francisco Adrián no cruzó la bahía a nado, Francisco Adrián cruzó la bahía en un barquichuelo y eso lo determinó y lo escribió el licenciado, poeta y teniente coronel Gaspar Marcano, que era secretario de guerra del ejército margariteño y que estuvo presente en esa batalla.

[...]

Entonces, en un libro que se llama *La Epopeya de Margarita* cuenta Marcano cómo fue el hecho, que Adrián (su nombre era Francisco Antonio Adriano, después con el tiempo perdió la “o” final y quedó Adrián), estándose debatiendo en La Puntilla -La Puntilla es una punta de roca que queda frente al puente que comunica Juan Griego con Pedregales- echó de mano a una navecilla, montó un cañoncito y cruzó para ir a combatir al Fortín donde su vida dio fin, no sé como fue que se hizo, pero ese es más o menos el argumento.

Ese fortín que está reconstruido era uno de los dos fortines, porque donde se luchó es el de abajo. La batalla se dio en ese fortín, en la parte más baja donde está una escalera, aún hay un círculo de piedra de donde salen unos rieles por donde disparaban el cañón, entonces fue una lucha muy tenaz porque los españoles bombardeaban de sus barcos hacia acá, más las fuerzas terrestres que estaban abajo y por tres o cuatro veces intentaron tomar el fortín, pero como a eso de las tres de la tarde hubo el

estallido de un retén de pólvora, eso voló el arsenal. (...) Fue una cosa accidental, un tiro, un cañonazo, algo quemó la pólvora y estalló, otros dicen que fue Juan Fermín el que prendió la mecha para volar. (...) No podemos parcializarnos por ninguna de las dos versiones. Entonces resulta que cuando hay la explosión, los que están defendiendo los fortines, tienen que bajar por los lados de La Galera y por los lados de la laguna, con la desfortuna que el día siete había caído un torrencial aguacero y por ahí desemboca el llamado río El Toro, un poco más allá, entonces la laguna estaba alta, llena, lo que hizo más fácil el trabajo de los españoles en su matanza, Morillo escribió desde Cumaná una carta después de la batalla y dice que él de su propia mano mató a dieciocho de esos infelices.

En el caso de Guanare, la intertextualidad se observa en frases y fragmentos tomados del libro del Hermano Nectario María *Breve historia de Nuestra Señora de Coromoto*, información confirmada tanto por ejecutantes como copartícipes quienes, incluso, han deformado el nombre del autor. No hay duda de que este folleto es el texto originario de la recitación, el cual es a su vez una selección de fragmentos de una obra anterior del mismo sacerdote. En cuanto al texto de la recitación, alguien hizo una selección *ad hoc* (posiblemente el mismo autor, o las monjas del Santuario) de los hechos más significativos que aparecen en “*Breve...*” para ser enseñada a los niños del lugar durante la catequesis y/o preparación para la primera comunión.

Nos encontramos entonces ante una forma de intertextualidad que podríamos denominar *hipertexto* en la recitación de los niños “Coromóticos”. Sin embargo, más tarde alguien introdujo en el texto oral el evento de la Capilla que mandó a construir una señora de Maracay, lo cual implica la autoría colectiva una vez que la obra deja el espacio escritural para introducirse en el espacio de la oralidad, es decir, en el espacio físico donde tiene lugar la performance.

El caso del “Palabreo de La Loca Luz Caraballo” es diferente, porque el texto es citado literalmente del original de Andrés Eloy Blanco; pero los niños agregan una explicación con seis eventos cuyo orden es caótico y temáticamente arbitrario:

1. Se explica el origen de la locura de Luz Caraballo y lo que es un “serrallo”.

2. Se explica hacia dónde señala la estatua de La Loca Luz Caraballo y el origen del perro que le regalan al Libertador.
3. Se explica la edad de Luz Caraballo y los años que llevaba enloquecida.
4. Se reseña quién es el autor del poema y cómo murió.
5. Se explica quién era Luz Caraballo.
6. Se explica quién construyó la obra y el monumento.

Según esta “explicación”, la estatua está indicando a los españoles el camino por donde supuestamente se había ido el Libertador Simón Bolívar al pasar por Apartaderos durante la Campaña Admirable. Se dice también que la historia real de la persona histórica, ascendida a personaje en el poema y en la estatua, data de la época de la dictadura de Juan Vicente Gómez. Es un monumento a las madres, a su desprendimiento, y a la locura de la mujer abandonada por el marido y por los hijos, que camina por los pueblos andinos pastoreando a unos ovejos a los que en su sin razón confunde con los cinco hijos que por diferentes motivos vio partir.

Investigadores de la Universidad de los Andes han podido determinar la existencia de tres personajes de características coincidentes con “La Loca Luz Caraballo”, que vivieron en la región entre 1931 y 1933, años en que Andrés Eloy Blanco estuvo confinado en la zona. Es posible que el poeta haya entrado en contacto con estos personajes en los cuales se inspiró: se trata de la loca “Lesmichimio” de Timotes, a quien le habían reclutado el marido y andaba por los caminos gritando “Lesmes es mío”, porque Lesmes era el nombre del marido; María Blasa Ramírez, de Chachopo, era una loca muy escandalosa que caminaba de Chachopo a Apartaderos. Como caminaba mucho le pusieron unos grillos y ella se los quitó golpeando las cadenas con una piedra e hiriéndose los pies, de donde pudo surgir la imagen del poema: se le iban poniendo feos los deditos de los pies. Conchita Araujo, de La Venta, era una loca que se la pasaba cortando flores y paseaba de un lado a otro con ramilletes de hortensias y lirios de donde pudo surgir la imagen de: “corderitos de enero y violeticas de mayo”. En fin, es incierto el origen del personaje, pero es casi seguro que no es un personaje de la época de la Guerra de Independencia.

Los elementos paratextuales vienen a ser lo que para el libro impreso serían algunos de los elementos que lo integran: el entorno

sería una suerte de introducción de la obra; cuando el niño solicita realizar la performance está de alguna manera dedicando la obra a ese receptor particular; su gestualidad y actitud equivaldrían a lo que son las notas al pie de página. El texto tiene un título, el autor es el niño ejecutante, y cuando el niño explica al final de la obra algunos aspectos, está de alguna manera haciendo lo que equivaldría a una suerte de epílogo. Estos elementos son los que Genette califica como el peritexto, “comprendiendo aquellos elementos textuales que se agrupan en los ‘márgenes’ del texto y que forman parte del libro impreso” (citado por Ette, 1995: 3) y que entendemos como los elementos periféricos de la obra pero que, trasladados a la Literatura Oral, son más centrales que periféricos y tienen tanto peso como el texto mismo, ya que son parte integral de la obra. Como escribe la profesora María del Rosario Jiménez: “la literatura Oral también ‘se encuaderna’ porque cumple la misma función estética de la literatura escrita” (1996: 114).

CONCLUSIONES

Después del intento de tipologizar dentro de algún género o subgénero de la poesía tradicional venezolana las performances registradas en Juan Griego, Guanare y Apartaderos, proponemos, como aporte a las investigaciones sobre Literatura Oral de nuestro país, una denominación tipológica capaz de describir esta mezcla entre prosa y poesía tradicional de contenido narrativo: *recitaciones rítmicas*. Sus características generales son:

- La performance la ejecutan niños, niñas y adolescentes entre 4 y 17 años de edad.
- La actividad tiene fines fundamentalmente económico-recreativos y no estéticos.
- Es un fenómeno contemporáneo contextualizado, que constituye a su vez un monumento lingüístico-literario dentro de monumentos turísticos y religiosos.
- Se pueden tipificar como performances de tiempo libre, ya son ejecutadas por niños y adolescentes cuando salen de la escuela o cuando dejan de hacer otras actividades remuneradas.
- Todos los ejecutantes presentan algún grado de escolaridad.

- Algunos ejecutantes están emparentados: hermanos, primos, tíos y sobrinos.
- Son niños trabajadores y consideran que ejercen un oficio especializado.
- La actividad se reconoce como generacional. Es transmitida de boca a oído.
- El aprendizaje y la memorización se realiza repitiendo grupos de segmentos versales o verso a verso.
- Los ejecutantes agregan al texto elementos imaginarios que no coinciden con la realidad histórica.
- El texto está encarpetao por fórmulas de apertura y cierre.
- La recitación tiene un carácter rítmico dado por los cortes respiratorios que denominan “cantaito”.
- Hay una fonética particular de cada lugar y la velocidad de dicción del texto puede ser variable según las características de la pronunciación regional.
- Las principales características lingüístico-semánticas son la elisión, sustitución y agregados de palabras, artículos, letras y adjetivos.
- La rapidez de las recitaciones en algunos emisores no permite entender con precisión algunas de sus palabras.
- Hay, excepto en Apartaderos, variaciones en la extensión y número de versos.
- No existe patrón silábico, por tanto no hay métrica en los versos que hemos fijado.
- No es posible establecer un patrón de variabilidad.
- Se dificulta aplicar el análisis morfosintáctico según las reglas gramaticales convencionales para el castellano estándar, porque muchos componentes de la frase son supuestos, sugeridos, omitidos, desplazados y, en general, obedecen a la dinámica popular y aleatoria de un discurso oral prefijado que debe memorizarse, sujeto, entre otros factores, al contexto situacional.

- Los ejecutantes reconocen alguna tipificación literaria en sus recitaciones, cuando dicen *contar* vinculan su actividad con *ficcionalizar*.

Este trabajo abre un abanico de posibilidades para enfocar las Recitaciones Rítmicas, ya que restan muchos aspectos por explorar: las similitudes entre el romance-corrido y nuestro corpus; la ubicación de manifestaciones similares en otros partes de Latinoamérica o el mundo; un análisis exhaustivo de los textos, distinto a la comparación de variantes que hemos realizado que, a su vez, supere las dificultades no resueltas por nosotros; una pesquisa más profunda sobre las fuentes textuales originarias. La investigación de estos temas podría producir un voluminoso trabajo sobre cada región. Nuestra contribución es una tipificación genológica que por original puede ser incorporada a la Academia para aumentar así el conocimiento de nuestro patrimonio popular intangible y fortalecer el estudio de la modalidad literaria de difusión boca oído en nuestro país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adam J. M. y Lorda, C. U. (1999). *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona: Ariel.
- Alcoba, S. (Coord.). (1999). *La Oralización*. Barcelona: Ariel.
- Almoína de Carrera, P. (1975). *Diez romances hispanos en la tradición oral venezolana*. Caracas: Instituto de Investigaciones Literarias.
- . (1990). *El héroe en el relato oral venezolano*. Caracas: Monte Ávila.
- Baralt, R. M. y Díaz, R. (1939). *Resumen de la Historia de Venezuela*. (Vol. 1). Brujas-Paris: Desclée de Broouwer.
- Blanco, A. E. (1959). *La Juambimbada*. México: Yocoima.
- Calsamiglia Blancafort, H. y Tusón Valls, A. (2002). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Cardona, G. R. (1994). Culturas de la oralidad y culturas de la escritura. En *Los Lenguajes del Saber* (pp. 217-307). Barcelona: Gedisa.
- Carrera, G. L. (1959). Folklore literario. En M. Cardona, L. F. Ramón y Rivera, I. Aretz y G. L. Carrera. *Panorama del folklore venezolano* (pp.105-190). Caracas: UCV, Biblioteca de cultura universitaria.
- Carvalho-Neto, P. (1989). *Diccionario de teoría folklórica*. Cayambe: MLAL / BYA-

YALA.

D'Marco, A. (2006). Transcripción de 24 recitaciones rítmicas en performance originalmente grabadas en video por el autor. Volumen II del presente Trabajo.

- - -. (2006). Transcripción de 38 entrevistas a recitadores, coparticipes y receptores de la performance originalmente grabadas por el autor en video. Volumen II del presente Trabajo.

Gómez, Á. F. (1966). [*Datos sobre los niños narradores del Fuerte*]. Datos no publicados.

Jiménez Turco, M. R. (2000). Presentación. En P. Almoína de Carrera. *Lineamientos históricos y estéticos para el análisis interpretativo de la Literatura Oral tradicional*. (pp. 9-18). Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado. Facultad de Humanidades y Educación, UCV.

Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria* (Base teórica y práctica textual). Madrid: Cátedra.

Mato, D. (2003). *Crítica de la modernidad, globalización y construcción de identidades*. Caracas: Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, UCV.

Menéndez Pidal, R. (1953). *Romancero Hispánico*. Madrid: Espasa Calpe.

Oriol i Carazo, C. (2002). *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*. Barcelona: Coetània.

Pratlong B., L. S. (Hermano Nectario María) (s/f, Décima primera edición) (1953 1ª ed.). *Breve Historia de Nuestra Señora de Coromoto. Patrona de Venezuela*. Mérida: Producciones Karol.

Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

