

SEMINARIO DE LITERATURA ORAL VENEZOLANA

Pilar Almoína de Carrera
Universidad Central de Venezuela

PRESENTACIÓN

Entre marzo y junio de 1998, la profesora Pilar Almoína de Carrera acarició el proyecto de redactar un manual destinado a los cursantes del Seminario de Literatura Oral que durante dieciséis años dictó en la Maestría en Literatura Venezolana. Contendría, por una parte, los conceptos teóricos básicos y los análisis interpretativos de un pertinente enfoque literario y semiótico-cultural de los textos verbales tradicionales que, por ser conservados y recreados a través de la difusión boca-oído, se han marginado de la Institución Literaria; por la otra, los fragmentos más representativos de producciones poéticas contemporáneas donde persisten las marcas de la tradición oral hispana, grabadas y transcritas por ella misma desde su condición de receptora crítica de lo que bautizó como “oralidad radiofónica”. Tanto el tratamiento teórico-analítico de los textos orales como su capacidad para seleccionar los relatos y poemas de mayor calidad literaria, distinguieron a la profesora Almoína entre los estudiosos del folklore verbal latinoamericano y venezolano, a cuyos aportes incorporó la función estética de la Literatura Oral.

El texto que a continuación se presenta es el embrión de un libro cuya función docente desbordaría el estrecho espacio del Seminario, ya que hubiera contribuido a la idónea comprensión de la Literatura Oral en los demás ámbitos académicos y culturales del país. Aunque la lectura del original, inédito hasta ahora, nos permite “escuchar” en ocasiones la transcripción del registro oral formal de unas “notas de clase”, en él predominan las marcas de un primer “borrador” académico escrito para ser leído, exento de coloquialismos. Tratándose de uno de los últimos trabajos que comenzó a redactar y tomando en cuenta que el destinatario tenido en mente por la profesora constituía un *auditorio*, nuestra revisión quiso respetar en lo posible esas “fronteras en penumbra”¹ entre la modalidad oral y la escrita; por tanto, nos

1 Con el título de “Fronteras en penumbra” la profesora Almoína de Carrera (2000) sintetizó la oscilación entre historia y ficción que suele darse en uno de los temas recurrentes de la poesía oral venezolana. El artículo aparece publicado en *Lineamientos históricos y estéticos para el análisis interpretativo de la literatura oral tradicional* (Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, FHE-UCV, pp. 57-71).

limitamos a completar las referencias inconclusas y a procurar la legibilidad propia del código escrito cuando el original así lo exigía.

El texto, cuyo título mantuvimos por ser representativo de su intencionalidad, expone, con pedagógica capacidad de síntesis, tres temas del Seminario que programó para el semestre 98/I: los fundamentos de la Literatura Oral que intrínsecamente posibilitan una elaboración estética de la palabra, condicionada por su específica modalidad de difusión; algunos principios teóricos generales sobre los factores del lenguaje verbal y el proceso de comunicación literaria, que concluyen con una perspectiva particular derivada de las ya canónicas funciones del lenguaje de Jakobson; y finalmente, el origen del romance hispano y su decisivo arraigo en la evolución de la poesía oral venezolana, bajo la forma contextualizada del “corrío”. Este último tema está ejemplificado con fragmentos de romances y corrios publicados en *Diez Romances hispanos en la tradición oral venezolana* (1975. Caracas: Instituto de Investigaciones Literarias, FHE-UCV) y en el ya citado artículo “Fronteras en penumbra”.

Esperamos que la publicación de este borrador cumpla, aunque sea en parte, la misión que la profesora Pilar le asignó a su proyecto inconcluso.

María del Rosario Jiménez T.

LITERATURA ORAL VENEZOLANA

LA ORALIDAD COMO RECURSO LITERARIO. FUNDAMENTO CONCEPTUAL

Una de las primeras preguntas es: ¿por qué plantearse el estudio particularizado, separado de una llamada literatura oral? Otra: ¿qué es lo que permite, dentro de los estudios literarios y dentro de la mayoría de las historias de la literatura, que la literatura oral esté separada, o que se le dediquen unas páginas siempre referidas a los orígenes de una literatura, como si esta literatura oral hubiese desaparecido en los albores de las literaturas nacionales?

El término de literatura oral se presenta en oposición a literatura escrita. Es decir **escrituralidad** frente a **oralidad**. Vamos a tratar de aclarar en qué medida ambos sistemas, el de la escrituralidad y el de la oralidad, están tan separados y cuáles elementos pueden ser comunes a ambos. Cuáles son las diferencias y cuáles los acercamientos entre estos.

La palabra es una suma de sonidos. La letra es la representación gráfica o visual de un sonido, es decir, es la “escritura” o la “representación escrita” de ese sonido. Así, la palabra hablada es la esencia primaria, la fuente de la palabra escrita. El sonido articulado da origen a la necesidad de una representación visual o grafía. Esa representación visual es totalmente convencional: así en cada lengua es distinta.

Se ha planteado la discusión, que ya en nuestros días parece vana, de si se puede hablar de *literatura oral*, ya que *literatura* es lo propio de la escritura, y deriva de *littera*, es decir, de letra. Los diccionarios de la lengua castellana, al definir *letra*, remiten a su etimología latina, *littera*, y coinciden en ofrecer dos acepciones: la fisiológica (voz en que se modula o articula un sonido simple y determinado) y la gráfica, es decir, el signo del que nos servimos para representar los diversos fonemas. Pero como todavía deben encontrarse, como es lógico, cuestionadores del magisterio de los diccionarios, vamos a citar a una autoridad incuestionable, padre de la lingüística moderna, Ferdinand de Saussure, quien dice:

la palabra escrita se mezcla tan íntimamente a la palabra hablada de que es imagen, que acaba por usurparle el papel principal; y se llega a dar a la representación gráfica del signo vocal tanta importancia como a ese mismo signo. Es como si se creyera que, para conocer a alguien, es mejor mirar su fotografía que su cara (1975: 72).

Ahora bien, si es cierto que la palabra hablada no significa *literatura*, lo mismo podemos decir de la palabra escrita. La literatura es un discurso artístico que se basa en una poética. Aquí tenemos que citar a Nebrija, quien dice: "Para tres géneros de hombres se compuso el arte del castellano. Primeramente para los que quieren reducir en artificio y razón la lengua que por luengo uso desde niños deprendieron" (1992: 311).

Es decir, que la gramática consiste en reglamentar el buen uso de la lengua hablada, aprendida desde la niñez. Y no podemos olvidar que cuando Nebrija publicó hace más de quinientos años su *Gramática castellana* ya teníamos un *Poema de Mío Cid*, y el *Romancero* constituía tan extraordinario ejemplo poético, así en cantidad como en calidad, que hizo calificar a España como "el país del Romancero". Esto hablando únicamente de poesía y dejando de lado todo el caudal que significó la narrativa, y más concretamente el cuento, cuyo ejemplo característico sería el *Calila y Dimna* (¿1261?). Con lo cual, sencilla y llanamente estamos afirmando que existió antes de la literatura escrita una literatura oral, que respondía -y responde- a un canon estético, es decir: que había -y hay- una preceptiva no escrita. Y esto es de vital importancia para ubicarse en una actitud de comprensión analítica valedera profesionalmente. Podemos decir que la característica esencial de la literatura oral es la *verbalidad*. Es decir, que es una literatura que se trasmite y se difunde a través de la palabra. No necesita de la escritura para difundirse y permanecer.

Otra característica de la literatura oral, que nos ayudará a establecer un concepto, es la tradición, la literatura tradicional. Entendemos por *tradición* aquello que es compartido, aceptado y mantenido por una colectividad. Y así como la literatura escrita necesita para conservarse y difundirse de la escritura y del libro, la literatura oral necesita de la palabra y de la **memoria colectiva** para su permanencia. Es importante acentuar que cuando decimos tradición nos estamos refiriendo a un elemento estético. Las formas y los temas tradicionales se repiten porque son estéticamente válidos (Aristóteles, 1982: 122).

La literatura oral atiende a la doble dinámica de la tradición y de la evolución. La primera es la base de su esencia, que aun a riesgo de resultar conservacionista y hasta aparecer atrasada con respecto a la vanguardia del pensamiento y de los arquetipos sociales y estéticos, deriva su valor de permanencia justamente de su fidelidad a ciertos principios y esquemas que considera universales a través de una experiencia secular. Esta esencia permanente es la que hace que de manera cíclica la literatura oral tradicional sea la fuente a la cual acuden a beber vida y autenticidad los creadores literarios de la escrituralidad, ya que dicha conservación de postulados y valores primarios encuentra ratificación de veracidad, a la larga, en el movimiento pendular de los procesos históricos y estéticos. La segunda base dinámica, la evolución, es de lento y aquilatado desenvolvimiento, de acuerdo al mismo *tempo* lento que caracteriza las auténticas y valederas transformaciones de la sociedad y sobre todo del hombre mismo. Este proceso dialéctico representado por la dualidad tradición-evolución es el fundamento de la capacidad de adecuación de la literatura oral a una **realidad** más que a una **posibilidad**.

La mayoría de los estudiosos de la literatura oral la definen por medio de otra característica, el **anonimato**. Es decir, que además de ser oral y tradicional, es también anónima. Pero esta última característica es, por lo menos, relativa. Pensemos por un momento en qué es lo fundamentalmente definitorio en la producción literaria escrita. Diríamos que es una escritura, un discurso, que define a su autor como narrador o como poeta, o sea, como creador dentro de un género. No podríamos decir “inventor” del género novela, del género poesía, o “inventor” del cuento. A los escritores, después de definirlos como narradores o poetas, se los caracterizaría, de una manera más profunda, por su **estilo**. Es decir, por la forma personal, individualizada, a través de la cual expresan un contenido. De igual manera podríamos caracterizar al narrador o al poeta de la oralidad. La forma en que expresa su contenido está fuertemente individualizada, sin olvidar los otros aspectos que permiten considerar su obra como inmersa en ese vasto mundo de la literatura oral tradicional. Así, el anonimato puede darse o no. Pero la identificación del autor no altera la condición de oralidad ni la de **tradicionalidad**.

El narrador oral también posee un estilo, que puede hacerlo prevalecer por encima de otros narradores en el aprecio de una colectividad. De este modo, inclusive la narrativa anónima, al recibir

el tratamiento de un estilo personal de narrar, adquiere una forma particularizada, referida a ese estilo específico. De hecho, esto relativiza el anonimato. El producto literario narrativo oral es siempre una **recreación** (al menos), dando por descontado, desde luego, que dentro de una colectividad el narrador es conocido, tiene un nombre.

Otra caracterización de la literatura oral es su forma de **transmisión**. El medio es la palabra. Asombra comprobar cómo se mantienen durante cientos de años, a través de lenguas diversas, las mismas estructuras, los mismos o muy semejantes contenidos temáticos, correspondientes a los diferentes géneros literarios orales. En apariencia no existen reglas, por lo menos verbalizadas, y sin embargo cualquier miembro de una comunidad rechaza de inmediato una muestra literaria que no se ajuste a la regla o al canon. La literatura oral aparenta tener una gran libertad, sin embargo se rige por cánones que son parte de unas normas estéticas que son conocidas tanto por el creador-emisor, como por el receptor.

La literatura oral, al igual que la escrita, se puede dividir en dos grandes campos de acuerdo a su forma; es decir, dos géneros según el tipo de discurso: prosa y verso. Muchos géneros y subgéneros que se dan en la prosa y en la poesía escrita se encuentran en la literatura oral. Exceptuamos el género novela, que no aparece en la literatura oral en prosa; y en la poesía no se producen poemas en verso libre o nuevas formas de versificación, que por otra parte son formas renovadoras y muchas veces exclusivas de un poeta.

La adopción de ciertos géneros y subgéneros y de determinadas estructuras formales en la literatura oral tradicional plantea uno de los más interesantes temas relativos a la esencia de esta materia. ¿Por qué se adoptan unas formas y otras no? Podría pensarse que esto se relaciona con el problema del surgimiento de las nacionalidades. Decimos esto pensando en el momento en que empiezan a cuajar todos los elementos que van a conformar una cultura, imprimiéndole características peculiares y originales. En el caso de Venezuela, cuando se produce la llegada de los primeros viajeros europeos y comienza la Conquista, a finales del siglo XV y comienzos del XVI, el español de la Península traerá a estas nuevas tierras su literatura oral tradicional; los letrados que llegan serán los menos. ¿Cuál era esa literatura, cuáles géneros y subgéneros? En poesía tenemos desde luego los romances, la décima-espinela, la

copla o cuarteta; todos con la medida octosílaba característica de la literatura tradicional española. Además otras formas estróficas como la sextilla, en medida de seis sílabas, que se mantiene como estrofa característica del aguinaldo. En la prosa, el aporte español estará centrado fundamentalmente en el relato, además de las leyendas de santos y de aparecidos, en las oraciones, las adivinanzas y en todo un rico refranero. Formas estróficas que tanto prestigio han tenido en la literatura escrita como el soneto, no traspasaron la frontera de esta literatura para pasar al campo de la oralidad. Podríamos pensar, como hipótesis explicativa de este hecho, que en la literatura española el soneto fue desde su inicio, por una parte, un producto extranjero que adoptaron los poetas de más renombre de su época y, por la otra, que la medida del verso, el endecasílabo, no es el propio de la lengua castellana. Hay que descartar que el poeta popular no adopta esta composición de tres estrofas por considerarla más difícil o rebuscada, pues para desmentir esta posible teoría tenemos la décima, de gran preferencia tradicional oral, en su forma compositiva más difícil, la glosa, y en otras complicadas combinaciones, que son un verdadero caso de virtuosismo.

Así como hemos dado estos ejemplos en lo que atañe a la poesía, en la prosa tenemos el caso de la novela. La novela no pasó a ser un género de la literatura popular. Y no se puede pensar que no haya sido aceptada sólo por un problema de extensión, ya que un buen narrador en una noche propicia puede narrar tantos cuentos seguidos como para alcanzar la extensión de una novela. Pensamos que la razón podría ser la aparición tardía de la novela en su versión definitiva, en el siglo XIX, dejando de lado la aparición de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) y de las *Novelas ejemplares* (1613) (que en el fondo son relatos que se unen con un hilo conductor, que son los personajes), y de otras formas precursoras de la llamada novela burguesa. Este aspecto ratificaría la hipótesis de que los géneros de la literatura oral se adoptan y tradicionalizan en un momento cronológico de la historia de los pueblos: la formación de la nacionalidad. Así se evidencia en el caso venezolano. La gestación parece culminar a fines del siglo XIX, en el proceso posterior a nuestra independencia, cuando ya no aparecen nuevos géneros y sólo se afianzan los que ya se habían adoptado. Para el momento de la independencia habían cuajado todos los elementos que nos identificaban coherentemente; la lucha por la separación política y económica no hace sino ratificar nuestra voluntad de separación, porque ya había elementos unificadores suficientes. El caso de nuestra literatura oral podría ser uno de esos elementos unificadores.

De hecho, los aspectos que hemos señalado al entrar en una perspectiva de caracterización de la literatura oral, nos conducen a una suma de rasgos enumerables:

1. Es una literatura específica, con su particular territorio como producto y como estudio.
2. Es una literatura caracterizada por la **verbalidad**, la transmisión por la palabra; es decir, por la **oralidad**.
3. Es una literatura fundada en el requisito de la **tradicionalidad**; es decir que pervive a través de las generaciones como un fenómeno de aceptación colectiva.
4. Es una literatura que se fija y pervive a través de la **memoria**, no necesita del libro ni de la escritura para su difusión, sino de la memoria como fenómeno individual y colectivo.
5. Es una literatura cuyos géneros y estructuras formales se incorporan en el período de integración de la nacionalidad.
6. Es una literatura cuyas producciones podrían ser anónimas, sin que el anonimato sea una condición *sine qua non*.
7. Es una literatura que une de modo peculiar las nociones de conservación (formas inalterables) y de recreación original (diversidad temática, aceptación de “estilos” particulares).

Y esto ya nos conduce al terreno de las definiciones. En general, toda definición adolece de la limitación y la insuficiencia propias de las simplificaciones. Es decir, que nunca cinco o seis líneas podrán reflejar realmente el contenido de una ciencia o el alcance de una materia que requiere todo un tratado para ser expuesta. Sin embargo, las definiciones responden a la necesidad de una cómoda caracterización, de una rápida descripción informativa que permita “dar una idea”, hacer comprensible una conceptualización básica. Y en tal sentido, cumplen una función. Pero, sobre todo, son inevitables. Existen y no pueden desconocerse, aunque en la materia que nos ocupa son realmente escasas, quizás por la índole cambiante y múltiple del conjunto que habría que definir. Por eso no nos detendremos en intentos de definiciones que nada aportan, sino que a título de ejemplo nos referiremos a unas pocas.

Las tradiciones orales son todos los testimonios orales, narrados, concernientes al pasado. Esta definición implica que sólo las tradiciones orales, es decir, los testimonios hablados y cantados, pueden ser tenidos en cuenta.

[...]

Además no todas las fuentes orales son tradiciones orales. Sólo lo son las fuentes narradas; es decir, las que son transmitidas de boca en boca por medio del lenguaje. Los testimonios oculares, aunque sean depositados oralmente, no son del dominio de la tradición, por la razón de que no son *narrados*. La tradición oral sólo comprende testimonios auriculares, es decir, testimonios que comunican un hecho que no ha sido verificado ni registrado por el mismo testigo, pero que lo ha aprendido de oídas. (Vansina, 1968: 33-34)

Este criterio es interesante, a pesar de su limitación y de su carácter discutible: es más una muestra de una perspectiva etnológica, referida a una lejana tradición histórica distante del narrador. Podría ser similar a una de las caracterizaciones de novela histórica como la reconstrucción de un pasado lejano, en el sentido de que el autor de una novela histórica puede inspirarse en fuentes escritas, pero dichas fuentes no son, la mayoría de las veces, un testimonio presencial, ya que el autor repite e interpreta otras fuentes escritas, asimismo el narrador oral se funda en un testimonio que se transmite de boca a oído.

El folklore literario comprende la literatura que se conserva a través de la tradición oral y la que se produce dentro de las normas tradicionales establecidas. En el primer caso se trata de la conservación, ya sea pura o ya sea con alteraciones, de exponentes folklóricos muy antiguos. Y en el segundo, de una creación más cercana en el tiempo -aun contemporánea-, pero que respeta las mismas pautas fundamentales que caracterizan las producciones remotas (Carrera, 1959: 105).

Criterio igualmente interesante, reforzado por su convincente sustento estructural y estilístico, donde lo fundamental no es la antigüedad del asunto, sino la de las formas y de los moldes de creación. Es decir normas que se ajustan a criterios estéticos o, más contundentemente, a cánones estéticos. El estudio de la literatura

oral se replantea en la actualidad como una problemática formulada en una perspectiva contemporánea. Lo primero es interrogarnos sobre el significado de la palabra **folklore**, traduciendo literalmente **saber del pueblo**. Es un concepto obsoleto, que no dice nada. ¿Qué es el pueblo y qué es el saber del pueblo? Si con Lotman (1979: 71) entendemos la cultura “como memoria no hereditaria de la colectividad, expresada en un sistema determinado de prohibiciones y prescripciones”, lo que debemos plantearnos es un sistema cultural en donde diversos sistemas de signos forman subsistemas. Tenemos una sociedad integral, una totalidad, donde se inscriben distintos sistemas culturales, y eso que llaman el saber popular es uno de esos subsistemas.

En el caso venezolano, hablamos de una sociedad criolla, en la cual se mueven o insertan distintos grupos sociales (de acuerdo a niveles diferentes educativos, económicos, etc.), pero que están unidos por un basamento común, constituido por valores fundamentales que todos esos grupos sociales comparten; nunca está de más recordar que son fundamentalmente, al menos en su parte más ostensible, las bases de una cultura judeo-cristiana, con el elemento común más unificador que existe: una misma lengua. Existe un grupo social, dentro de esa sociedad criolla, productor y consumidor de la literatura oral. Hace de ella, a la vez, su emblema social, su filosofía cotidiana y su arte seductor.

El proceso de creación de la literatura oral es semejante al de toda producción literaria: es un acto estético. Es un discurso organizado artísticamente, que responde a una selección y a una construcción. El problema básico que se plantea para la literatura oral, igual que para la literatura escrita, estriba en el conocimiento de las leyes generales que rigen la génesis de la obra. Habría que interrogarse sobre si estos principios son en el fondo diferentes en la literatura oral y en la literatura escrita, o si estas diferencias son sólo aparentes.

Quizás uno de los aspectos que más ha marcado a la literatura oral para situarla al margen de la “literatura”, haya sido su pretendido carácter invariable de “anónima” como un rasgo esencial. De aquí la concepción de una génesis “colectiva” para esta literatura y su consideración como una manifestación de leyes externas, de donde se ha llegado a rotularla como literatura “funcional”, “testimonial”, lo cual implica, a su vez, una descalificación de la cualidad fundamental

de todo hecho literario: un discurso cuyo objetivo principal es la “literariedad”, es decir el discurso literario en sí mismo.

La esencia estética de la literatura oral se evidencia al precisar el sentido de su condición como palabra **comunicativa** y **representativa**. Si bien no es posible aislar esta palabra de un contexto cultural y social (dado automáticamente por el manejo de un código, lo cual también se produce en la literatura escrita), su valor especial, su verdadera relevancia, viene de su eficacia estética, de su capacidad para decir bien y bellamente. Cualquiera puede decir lo que se dice, por ejemplo, en un romance o en una décima o en un corrido, pero no cualquiera puede decirlo como allí se dice. Esta es la esencia de su valor. Ese es su arte: secreto y magia de la creación.

La capacidad representativa y comunicativa de esa palabra artística responde a un código socialmente compartido; pero su factura es libre para el creador, libertad siempre relativa en función de las exigencias y las leyes de todo arte.

SOBRE EL ORIGEN Y FORMACIÓN DE LOS ROMANCES

Sobre este particular se suscitaron numerosas teorías. Una corriente, sobre todo a partir de las tesis de Gaston Paris en 1847, sustentaba que los romances eran el núcleo a partir del cual se formaban las canciones de gesta. Otra corriente, cuyo representante más connotado fue Milá y Fontanals, sustentaba que los romances eran fragmentos desprendidos de los cantares de gesta, posición que se reafirma también a partir de los estudios de Menéndez Pidal (1943, 1948 y 1952). Ya Bello, diez años antes de Milá, en “Origen de la epopeya romancesca” (1996: 499-514) consideraba los romances como fragmentos de los cantares de gesta cantados separadamente por los juglares.

El romance, al formarse de un desgajamiento de una canción de gesta, hace un primer trabajo de selección cuando elige de un largo poema épico, narrativo, lo que va a repetir, produciendo una síntesis en la brevedad misma en que va a concentrar lo narrativo. Suprime de una larga relación de sucesos lo que le parece el acontecimiento narrativo no esencial, y lo sustituye por lo lírico y la tensión dramática. La tensión dramática la encontramos expresada en los romances especialmente por medio del diálogo. Se sustituye la narración discursiva del poema épico acentuando los recursos dramáticos y el

lirismo. Así aparece una nueva poesía, el romance, que podemos calificar de poesía épico-lírica. En el romance es más lo que queda sobreentendido que lo dicho. Esto provoca, desde luego, el libre juego de la imaginación. En esta transmisión oral, a través de los siglos, se produce una decantación, una depuración, dejando como ejemplo poético una pieza tan ajustada que es prácticamente imposible quitarle nada, pues perdería sentido y tensión dramática. El romance se limita a desarrollar una escena, una situación, un momento.

Por su forma, el romance es un poema no muy extenso compuesto en versos octosílabos, monorrimos, asonantados en los versos pares. Es decir ocho sílabas, de una sola rima y esta rima es asonante (se produce la asonancia entre dos o más palabras cuando tienen vocales iguales desde la última acentuada: ejemplo: rosa-boda = ó-a; leña - bella = é-a). Los versos impares son libres. Originalmente los romances tuvieron dieciséis sílabas, divididos en dos hemistiquios que convertía a cada uno en un verso de ocho. Parece ser que una simple necesidad gráfica originó que ya tradicionalmente en nuestra época aparezcan los romances en versos cortos de ocho sílabas. Para que cupiera en el ancho del papel, la transcripción dividió en dos, por el hemistiquio, el verso de dieciséis sílabas. Esto es fácil comprobarlo al leer los romances, pues cada dos versos se encuentra una unidad de sentido.

LA RELACIÓN NECESARIA: EMISOR-RECEPTOR

El hecho literario, o si se quiere el fenómeno literario, sólo se completa, sólo se cumple, en la relación entre un emisor (o creador) y un receptor (o lector o auditor), dice Robert Scarpit en *Sociología de la literatura* (1971). Esta afirmación, que parece caracterizar el hecho literario social, se cumple también, en cierto modo, en el proceso mismo de la creación.

El creador tiene en mente a un lector o a un auditor hipotético. Puede tratarse de individuos concretos o imaginarios. O sencillamente, la sociedad o la historia. Y esto implica la búsqueda de un destinatario, aun en los casos de la literatura o de la poesía más hermética. La literatura o la poesía que pretenden ignorar en mayor grado al lector o al público, aquella más aristocrática o hermética, es la que más necesita de la participación y de la colaboración activa del lector. En el fondo, de una manera u otra, la relación emisor-destinatario (o receptor) busca la forma de cumplirse.

COMUNICACIÓN Y SIGNIFICACIÓN

Conviene diferenciar entre **comunicación** (lo que el emisor quiere y logra comunicar al receptor) y **significación** (toda la carga significativa que el texto sugiere al lector sin que haya sido intención [precisa, relativa o ausente] del emisor, y que variará según la sensibilidad, la cultura y la experiencia vital de cada receptor). Así, la comunicación consiste en una relación que se establece entre emisor-receptor, y significación es relación texto-receptor. Siempre, de todas maneras, será discutible determinar “lo que quiere comunicar” el emisor. Quizás, sólo él lo sepa esencialmente. Lo determinable será siempre lo evidente, lo que salta a la vista y puede ser objetivado en grado suficiente.

PERSPECTIVA PARTICULAR

a) El emisor como lector (receptor) a nivel de la significación

La mediación del crítico (en función de intérprete) puede hacer del emisor un lector de su propio texto, sometido entonces a ciertas pautas pertenecientes al receptor. Al leer (o conocer) las evidencias críticas del crítico o del lector sobre su propio texto, el emisor capta (como receptor) revelaciones a nivel de la significación de las cuales él no tenía conciencia (o al menos, una noción consciente coherente).

En este caso el proceso sería:

emisor --> **lector** o **crítico** --> **emisor**
(receptor) (intérprete) (desdoblado en receptor)

Al lector (receptor) corresponderá la opinión o la impresión interpretativa y al crítico el análisis y el estudio sistemático de interpretación; pero ambos casos pueden significar revelaciones para el emisor. En el caso de la literatura oral podría pensarse en una relación semejante a la anterior, de carácter más expedito y directo: el receptor (auditor), actuando como colectividad sobre el emisor, rechaza, acepta o critica, bien de modo inmediato o bien más pausadamente, el texto literario sometido a su consideración.

b) Factores del lenguaje verbal

Estos factores son una versión simplificada de los propuestos por Marcello Pagnini en *Estructura literaria y método crítico* (1982), y por Roman Jakobson en *Lingüística y poética* (1975: 353 y sigs.).

OBJETO (o referente. Concepto o imagen psíquica del objeto)

EMISOR — MENSAJE — DESTINATARIO

El emisor produce (o sencillamente elige) un mensaje referido a un objeto (referente) y dirigido a un destinatario (receptor). El destinatario recibe un mensaje que él decodifica porque conoce el código correspondiente (lengua, cultura, símbolos) y también entra en referencia con el objeto.

c) Funciones del lenguaje verbal

Igualmente, estas funciones son una simplificación esquemática de las establecidas por Jakobson (1975: 355 y sigs.):

FUNCIÓN REFERENCIAL

Función de referencia directa al objeto científicamente: referencia unívoca

FUNCIÓN EMOTIVA CONATIVA

Matices emotivos del emisor en relación al objeto, reflejados en su mensaje



FUNCIÓN POÉTICA

Ambigüedad hasta el extremo; para la interpretación se necesita la participación activa (creativa) del destinatario



FUNCIÓN REFERENCIAL

Referencia al destinatario; el vocativo, el imperativo

La tendencia primaria del mensaje es orientarse hacia un objeto, hacia la función referencial. La intervención de otras funciones puede hacer secundaria la función referencial, hasta el extremo de colocarla en una perspectiva lejana, como en el caso de la poesía. La función poética persigue la concentración del lenguaje sobre sí mismo, dando especial significación a la perspectiva sintáctica y a la perspectiva fónica (incluyendo ritmo), aspectos poco importantes en la función referencial (caso especial es la importancia que tiene el texto musical en la poesía oral cantada, ya que cumple una función referencial). En la función poética participan las otras funciones, de las cuales ella viene a ser una síntesis integradora de una nueva dimensión.

DIRECCIÓN CENTRÍFUGA Y DIRECCIÓN CENTRÍPETA

Frye en *Anatomía de la crítica* (1977), afirma que la diferencia entre lo referencial y lo poético se puede ilustrar distinguiendo entre dos direcciones del lenguaje: una dirección centrífuga (referencial o denotativa), dirigida hacia los objetos, y una dirección centrípeta (dirigida hacia la propia estructura verbal).

Dirección centrífuga: las palabras se valoran en virtud de su precisión, de su adecuación con lo externo.

Dirección centrípeta: las palabras se aprecian de acuerdo al mundo verbal autónomo de la composición.

Una literatura muy centrífuga tenderá hacia el realismo o hacia la impresión de realidad externa (por ejemplo, en el romanticismo existe una gran tensión entre documentalismo naturalista y creación hipotético-fantástica).

FIGURAS DE SEMEJANZA Y FIGURAS DE CONTIGÜIDAD

Roman Jakobson, en su *Ensayo sobre la prosa de Pasternak* (1935), distingue entre figuras de semejanza y figuras de contigüidad, en cuyas posibilidades se ubica toda función expresiva del lenguaje. En el desarrollo de un discurso un tema lleva a otro, ya sea a través de la **dirección metafórica** (es decir, por semejanza) o a través de la **dirección metonímica** (es decir, por contigüidad). La dirección metafórica corresponde a las figuras de semejanza (son un

sustituto del estímulo, de lo significado por sustitución). Es la que predomina en la poesía.

La dirección metonímica corresponde a las figuras de contigüidad que son un **complemento** del estímulo; con metonimias y sinécdoques complementan el significado. Es la que predomina en la prosa. Jakobson da el ejemplo sencillo de la palabra "cabaña": a unos les puede sugerir lo que sucedió con una cabaña, por ejemplo, "fue quemada" (figura por contigüidad con lo sucedido, es un complemento); a otros les sugiere la idea de "pobre casita" (figura por semejanza, es una sustitución).

En el caso del **corrido** es interesante observar que coexisten las figuras de semejanza (dirección metafórica) y las figuras de contigüidad (dirección metonímica), porque se trata de una **poesía narrativa**.

NIVEL DE LA ESTRUCTURA FORMAL

Ritmo, rima, efecto esperado.

Armonía, equilibrio, ordenamiento sintáctico, paralelismo, repetición.

El ritmo y la rima no son solamente efectos impuestos por un principio de repetición y por una estructura armónica: la armonía y el equilibrio, o más bien, la medida como principio constructivo, logran, además, un sentido especial por el **efecto esperado**. Esa espera crea una expectativa, una anticipación que se hace inconsciente. De allí se derivan un interés y un efecto especiales.

También puede considerarse un **efecto inesperado** en dos formas:

- a) no se produce lo esperado, se rompe la norma acorde con la espera;
- b) se produce lo sorpresivo: no hay norma de espera, lo sorpresivo es la norma.

Este es el sentido de lo apuntado por I. A. Richard en *Fundamentos de crítica literaria* (1976), quien dice que el ritmo no es sólo un hecho de repetición ("repetition"), sino más bien de espera ("expectancy").

Importancia en la composición y la comprensión del corrido

1. Lo no dicho: la síntesis, lo elíptico.
2. Tiempo de lo narrado y tiempo de la narración (cambios de tiempo entre hechos narrados con relación a un presente, anacronismos, etc.).
3. Hay un sujeto del texto y un sujeto actuante o hablante. El sujeto del texto mismo y el sujeto (la voz) que dice o canta, y que adquiere en importante medida, a veces en forma total, calidad de “sujeto” ante el auditorio o el receptor. El “yo abierto”, asumible por el cantor o el difusor.
4. La **moraleja o sentencia**, no propia del texto original, se añade frecuentemente y se evidencia por que generalmente hay un cambio en la asonancia. Esta particularidad formal, el añadido de un texto dentro de otro, refleja también un cambio de “texto” cultural y ético; es decir hay una intertextualidad ideológica.
5. Caso de especial interés es el “romance diálogo”, cuyo ejemplo podría ser “Blancaniña”. El diálogo también se presenta en los corridos.
6. Estructura temporal (verbal). El manejo de los tiempos verbales en el romance y en el corrido se presenta con una gran libertad. Es una manera de dar un efecto de actualidad, efecto actuante sobre el auditorio. Es la forma de hacer descriptiva la narración. En el romance y en el corrido se alarga la acción por medio de los tiempos verbales, especialmente por el uso del copretérito.
7. La intertextualidad: nivel de la estructura formal e ideológica. Es característica de todo texto, y resulta particularmente visible en la poesía oral, donde se articula la presencia de “textos” diversos: culturales, sociales, estéticos. Inclusive, la incorporación conjunta de “textos” propios de varios sistemas o subsistemas, por ejemplo, “textos” del sistema escrito o del sistema de valores de la ética oficial.

“LAS SEÑAS DEL MARIDO”

Es uno de los romances más conocidos y abundantes en la tradición española y en la hispanoamericana. La primera versión que se publica en España es la de Juan de Ribera en 1605, con el título de *Caballero*

de lejas tierras. El antecedente de este romance, según Menéndez Pidal (1952: 318-319) está en una canción francesa del siglo XV. Ahora, la fuente principal para Hispanoamérica será la de *Caballero de lejas tierras*, en donde la esposa envía *memorias* al marido con un caballero que parte. En otra versión, la mujer es la que pregunta al caballero por el marido. Pero se produce en las versiones venezolanas un acomodamiento en el hilo de la fábula, que toma de la otra versión en que la esposa pregunta por el esposo.

Intriga: se centra en el enmascaramiento, es la personalidad fingida. Es una prueba a la honestidad de la esposa. Es la contrapartida del romance de *La esposa infiel*, con lo cual el romancero va creando un verdadero **código** pragmático que recoge de las diversas posibilidades de la realidad. Hay una gran movilidad temporal en los verbos, pero más simplificada e incluso modernizada, porque elimina ciertas formas más rebuscadas y usuales en otra época, donde la misma determinación de los tiempos era variable.

Otro aspecto interesante y curioso en este romance está en el plano extratextual, que seguramente refleja la época de grandes desplazamientos de gente por diversos territorios, ocasionados principalmente por las guerras, y que claramente se percibe en la diversidad de nacionalidades a que se alude.

Símbolo: la esposa fiel.

“BLANCANIÑA”

Las relaciones del tema de Blancaniña con baladas antiguas y canciones populares más cercanas, su origen y sentido general fueron precisados por William James Entwistle en su trabajo: “Blancaniña” (1939: 159-164). Aclara que el tema de Blancaniña nace en Francia en el s. XIII en una *fabliau*. “El caballero de la capa bermeja”. La diferencia fundamental entre los antecedentes del tema en las baladas y canciones de otros países y el romance español, está en el tono trágico del romance castellano con respecto al aire burlón de las demás baladas. El tema es simplemente el de la esposa infiel, la mal casada, la adúltera castigada.

Este tema tuvo una trascendencia a la literatura escrita muy abundante. Sirvió de inspiración a grandes escritores: así, cuando Calderón de La Barca lo toma en sus obras *A secreto agravio, secreta*

venganza (1687) y *El médico de su honra* (1935), no hace sino poner en acción dramática el sentimiento moral que respira este romance. Lope de Vega en *La locura por la honra* (1610-1612) parafrasea una de sus versiones. Fernán Caballero en su novela *La gaviota* (1858) pone en boca de uno de los personajes femeninos otra de sus versiones.

En Venezuela este romance se ha mezclado con otro romance afín: el de *Bernal Francés* (personaje histórico que como capitán de los Reyes Católicos recibió en 1492 tierras en pago por sus servicios).

Una versión venezolana de este romance, *¿Quién es ese caballero que mi puerta manda abrir?*, mantiene en su título la característica original del verso alejandrino. En él hay una actualización por adecuación al sistema, al contexto, por medio de un cambio léxico: “arma blanca”. En el original español aparece “aquellas armas”, pero ambas expresiones obedecen al código del contexto cultural del momento.

Debe destacarse la importancia de los últimos cuatro versos que cierran el romance (“La sangre que derramaba / combina sus rayos el sol. / Don Carlos, hijo del rey / don Norberto, emperador”), ya que los dos primeros son descriptivos, fuera del tono general del poema y los dos últimos aclaran de manera concisa y directa, sin mayores explicaciones, la alta jerarquía de los personajes masculinos: Don Norberto, el esposo ofendido, es el de más alto rango; pero el cambio contextual obliga al paso de “conde” a “don”.

En todas las versiones aparece la palabra “caballero” para designar al amante; es un referente conservador. ¿Recuerdo del antiguo original hispano? Otras tres versiones recogidas en Venezuela mantienen la aceptación de la culpa por parte de la mujer. En el *Corrido don Carlos y doña Ana* ella pide su muerte igual que en el original español. Es decir, mantiene el código en el nivel ideológico: la honra española.

En *Corrido de don Carlos*, la mujer pide al esposo que la mate en castigo justificado por la falta cometida, aunque de inmediato ruega al hijo que interceda ante su padre, aunque no para impedir la muerte física, sino para alcanzar la salvación de su alma; sin embargo, el hijo, de acuerdo con el padre, niega esta posibilidad. En *La adúltera castigada* sólo se admite la culpa y la deuda. En el *Corrido de don Carlos y doña Ana* y en el *Corrido de don Carlos* se advierte un cambio

ideológico que también opera el cambio estructural. En el final moralizante, ejemplarizante, de advertencia, el asonante cambia a -**é**; cambio de asonancia a -**éa** que también se produce en *Don Carlos y don Alberto*, en la parte en que se hace entrega del niño a la sirvienta. Esta sirvienta se caracteriza más claramente en el *Corrido de don Carlos*, cuando pasa a ser **negra**. Todo este añadido conforma una intertextualidad ideológica.

El poema mantiene un tono emotivo sostenido que le da una unidad y determina su función estética. El motivo narrativo, que en general no tiene en la poesía lírica consecuencias, en este romance sí las tiene por su carácter esencialmente novelesco; aunque en incidente rápido y definitivo, que no puede tener más proyección ni causal ni temporal sino la muerte. En otras versiones la segunda parte se abre hacia dos instancias trágicas: la muerte de la infiel seguida del duelo, que a su vez se resuelve con la muerte.

El romance mantiene una síntesis expresiva a todo lo largo del desarrollo del tema. Éste se introduce de manera rápida, sin explicaciones; el motivo que desencadena el desarrollo del poema aparece después y va acumulando variaciones en una concentración meramente expresiva, verbal, que se justifica en un desarrollo emotivo ascendente. El poema se cierra en forma de moraleja o sentencia que produce una detención seca, abrupta, de la motivación que se ha desarrollado en forma vertiginosa. De esta forma se logra un fuerte contraste.

El texto mantiene una unidad en su estructura temática y formal muy interesante. Estamos ante una escena que podríamos introducir en una obra teatral. El poema es un “diálogo” que se sostiene desde su inicio hasta el final. Podríamos caracterizarlo como un romance-diálogo.

Los tiempos verbales juegan el importante papel de permitir al máximo las posibilidades que la lengua ofrece al poeta para actuar sobre el texto mismo y sobre el auditor. El tiempo de lo narrado se adscribe a un sistema particular fundado en el libre juego del lenguaje. El presente histórico, ficticio, permite al poeta relacionarse con acontecimientos anteriores al tiempo real de la enunciación, mientras el pretérito lo sitúa como observador del acontecimiento. Esta estructura temporal es parte importante de la estructura del romance, pues le permite el continuo permanecer en lo actual, en lo contemporáneo.

“BLANCAFLOR Y FILOMENA”

Este es un ejemplo magnífico de lo que Menéndez Pidal calificó como “romance-cuento”, pues la intensidad de lo narrativo envuelve todo el texto. Se sostiene sobre el eje de lo narrado, sin detenerse en detalles formales y se mantiene sobre la base de la intensidad dramática de la acción. Solo se precisan dos metáforas muy elaboradas y un símil. Lo demás es narración directa y diálogo. Prácticamente no hay descripción. En la versión cumanesa del romance (*Estaba, ¡ay! doña María*) es particularmente visible el proceso de síntesis en el cambio de los tiempos verbales, en los ambientes y en las intervenciones de los sujetos hablantes. Se pasa directamente, sin explicaciones, de un tiempo a otro: al comienzo de pronto aparece Turquino, que se casó con Blancaflor sin aclarar sus razones; se pasa de un ambiente a otro al cambiar bruscamente el lugar de la acción: del sitio donde está el pastorcillo -una vez que las nuevas se difunden- a la casa de Blancaflor, donde ésta habla con su criada; o de un sujeto hablante a otro a través de los diálogos, donde los parlamentos entran como si se tratara de una acción teatral, permitiendo al espectador la visualización de los personajes. Finalmente, en este romance se da el paso directo de la narración a los diálogos.

La concentración narrativa recibe el refuerzo de una sobria sucesión de hechos, esencialmente escueta, con muy escasa presencia de calificativos. De hecho se trata de adjetivos que incorporan calificativos sencillos y casi esenciales, sin verdaderos aportes rebuscados o destinados a complementar.

Los cambios temporales verbales siguen la pauta acostumbrada en los romances, de presentar una considerable variación. Pero en este caso, son de carácter más sencillo, esencialmente al darse la narración por lo general en pasado y el diálogo en presente, con alusiones a acción pretérita.

Situaciones y expresiones típicas: “sus hijas queridas”: el calificativo reafirma un afecto para realzar la tragedia posterior; “caminaron siete leguas”: el siete cabalístico; “palabra no se dijeron” indica el temor, la distancia que asegura la inocencia de Filomena, que no provoca ni con la voz una situación amorosa; “carne dulce”: la carne humana es dulce; “siete puñaladas”: el siete cabalístico. Con respecto a esta última expresión debemos recordar las “siete salas” y las “siete puñalás” de las versiones venezolanas del romance de “Blancaniña”.

El auge de los romances novelescos completos que se produce a fines del siglo XVI lleva a la gran difusión de los llamados “romances-cuentos”, entre los que se encuentran este de *Blancaflor y Filomena* y otros como *Bernal Francés*, *La doncella guerrera*, *Silvana*, *Caballero de lejas tierras*, etc. En esta época se escenifican algunos romances, entre ellos una versión de *La adúltera castigada*, tema afín a *Blancaniña*.

La versión peninsular recogida en el *Romancero español* preparado por Luis Santullano (1946: 940-942) presenta características muy diferenciadas de estas versiones venezolanas, en especial a la que nos hemos referido, la cumanesa:

- a) Narración más detallada de situaciones. Por ejemplo, la petición de mano de “Blancaflor” por Turquillo.
- b) Elemento fantástico: la lengua que habla.
- c) Tono más directo que evita las metáforas elaboradas; esto se observa cuando comparamos, por ejemplo, “si mucho corrió la carta / mucho más corrió la nueva” (versión de Santullano) con “Tarquino iba por el camino / y por la vereas las nuevas” (versión cumanesa).
- d) Narración mucho más extensa que pierde mucho de la fuerza expresiva de la síntesis, que deja más al vuelo de la imaginación.
- e) Atemperamiento de la crueldad vengativa, al señalar que el hijo despedazado para hacer la cazuela era un aborto.

Moraleja final: El asonante **éa**, no se mantiene. Es el asonante tradicional hispano de este romance, que en la versión venezolana aparece y se pierde, pero sin ser sustituido por ningún otro.

Esta trágica historia tiene su origen en la mitología griega (cf. Menéndez y Pelayo, 1945: 202-203). El relato de Filomela, hija de Pandión, rey de Atenas, tuvo una gran resonancia en la tradición popular y literaria de Grecia. Ayudada por su hermana Progne, vengó la afrenta que le ha infligido su cuñado el rey Tereo, quien la ha violado y luego le corta la lengua. En la leyenda griega, Filomela borda en una tela los hechos y se la manda a su hermana. Las dos hermanas despedazan al hijo de Tereo y Progne y se lo sirven a Tereo. Al final, con la intervención de los dioses, Progne es trasformada

en golondrina y Filomela en ruiseñor. Esta leyenda fue inspiración de escritores griegos y romanos, desde *La Odisea*, Sófocles, Esquilo, Eurípides. Pero es fundamentalmente a través de *La metamorfosis* de Ovidio que pasa a la tradición medieval.

El cambio del nombre de Tereo a Turquino o Tarquino, etc., viene de la tradición romana: el hijo mayor de Tarquino el Soberbio, Tarquino Sexto, viola a una patricia romana, Lucrecia y ésta se suicida.

La escritura es sustituida por la voz, sinécdoque que sustituye la parte por el todo; pero que a la vez comporta una metonimia, nombrando la causa productora en el lugar del objeto producido. La voz sustituye el efecto por la causa y la letra es sustitución de la causa por el efecto. Se produce una cadena que aumenta los acontecimientos. La fuerza de la expresión reside en la supresión de términos intermediarios y en la precisión de los términos finales. Produce lo que en *poética* se llama la “distancia estética”. El romance presenta reflexión y abstracción, y al mismo tiempo exalta lo concreto, el movimiento y la representación.

“EL PASTOR DESESPERADO. MAL DE AMORES”

En el romance español encontramos la conservación de lo cotidiano, por oposición a la paz de los sepulcros. Alejamiento de la sacralidad y un retorno a la naturaleza habitual. El pastor sufre una pérdida, lo que ocasiona el rechazo a ella. Final objetivo, de acuerdo al tono general del poema: la muerte real. En las variantes venezolanas conocidas como *Mal de amores*, encontramos ya una diferenciación sustantiva: hay una transposición del camposanto. No tiene la sacralidad instituida del cementerio, sino que establece una nueva sacralidad marginal dentro de la naturaleza. Es el símbolo de una nueva sensibilidad, el establecimiento de nuevos patrones. No hay una muerte real, es solamente un lance, un riesgo, es la hipótesis, posible, pero no verdadera. Se siente la fuerza de la vida, no hay un sentimiento de debilidad, sino de fuerza.

“CORRIDO DE JUAN RODRÍGUEZ SUÁREZ”

Hacia 1559 debemos suponer los sucesos que narra el corrido. Juan Rodríguez Suárez, al cual se le dio el epíteto del “Invencible Caballero de la Capa Roja”, fundó la ciudad de Mérida en 1558. El

corrido narra un hecho histórico: estando en Santafé de Bogotá tuvo problemas por enfrentarse con el oidor Pérez de Arteaga, quien lo hace preso. Escapa de la cárcel y se refugia en casa del Obispo Fray Juan de los Barrios, lo cual no le sirvió de protección, ya que vuelve otra vez a la cárcel, ahora condenado a muerte por la Audiencia Real. Logra huir y parte hacia Mérida. De Mérida pasa a Caracas y bajo el mandato del Gobernador y Capitán General de la Provincia de Venezuela, Pablo Collado (1559-1561), muere en una batalla librada en la Provincia de Caracas, hacia la zona de Los Teques, contra los indios caracas, comandados por el heroico cacique Guaicaipuro.

Dinámica Estructural. Proyección semiótica de este romance:

Los gallos de Santafé
la hora del alba dan,
y el bueno de Juan Rodríguez
se alongó de la ciudad.

Comienzo que sitúa una acción por medio de una descripción especialmente eficaz, con forma diríamos que **reiterativa**, característica de los cantares de gesta y del romancero. Recuerda el *Poema de Mío Cid*: su salida de la ciudad. Además, nos encontramos ante una imagen común de la poesía: los gallos anunciadores del comienzo del día.

“El bueno de Juan Rodríguez”: epíteto característico de la poesía épica (Homero, El Cid).

“Se alongó de la ciudad”: en este verbo se cristaliza la acción que se carga de contenido semántico. Significación de partida. Inicia el suspenso, abre la interrogante. ¿Por qué se aleja “el bueno de Juan Rodríguez”? De inmediato nos encontramos con la ampliación semántica de “alongó”, en la forma “huyendo va” (adverbio de modo). Así vamos encontrando cómo estructuralmente va formándose la logicidad del acontecimiento, la causalidad, que todavía se mantiene en suspenso, en la incógnita, pues no ha sido descubierto aún.

La causalidad, una de las características del relato, de la lógica del relato, en esta poesía oral está profundamente ligada, diríamos que indisolublemente ligada, a la palabra elegida, es la función poética que se cumple, pues en una sola palabra se condensa el acontecimiento. El vocablo no tiene en poesía un sentido meramente lógico, va más allá pues necesita la carga simbólica, metafórica. Es una necesidad poética, en especial en la síntesis de un romance. Es

un fenómeno necesario, pues no hay espacio suficiente para la explicación *in extenso* del por, el por necesita ser comprendido con una economía de recursos, y la única forma es cargar la palabra de significación simbólica. “Huyendo va por el campo”: es un claro ejemplo del componente caracterizador de la narración propia del romance. Esta caracterización ambiental (descripción ambientadora) da un matiz sugerente de proyección visual y afectiva, de consubstanciación poética que no tendría la pura y simple narración dinámica, fáctica de: “Huyendo va [...] que ni para a descansar.”

El suspenso va a ser descubierto de inmediato:

Y por todo el su camino
no cesaba del hablar:
-¡Justicia ya no la espero
de la Audiencia Real;
justicia la espero en vos
mi espada siempre leal!

El porqué de la huida está al descubierto: la huida de la Audiencia Real (representación más alta del poder político en América), y ante este enfrentamiento el único recurso, la única salida será escapar (recordemos el *Poema de Mío Cid*). La gravedad de la situación se totaliza en su comprensión, se ahonda en una visión dramático-lírica (visión externa e interna): “Y por todo el su camino / no cesaba del hablar”. Se trata del soliloquio, la expresión del trastorno interno que afecta al personaje. No sólo estamos ante la prisa contenida en el “huyendo (...) que ni para a descansar”, sino ante lo que el hecho implica en el sentimiento más profundo, descubrimiento de una afectación, interiorización del personaje, y que claramente se formaliza en un soliloquio:

no cesaba del hablar:
-¡Justicia ya no la espero
de la Audiencia Real;
justicia la espero en vos
mi espada siempre leal!

que se acentúa en la caracterización de los atributos del personaje en el verso “mi espada siempre leal”. La repetición de los versos “¡Huyendo va por el campo / que ni para a descansar!” tienen un valor reiterativo, propio de la poesía épica, de los romances, quere fuerzan y prolongan la acción con una valoración descriptiva, una prolongación temporal.

“Allegóse a la encomienda / do lo esperaba Román”: en este momento con el allegar (concurrir en un tiempo y lugar) y el esperar se retarda la acción, se produce la suspensión de la acción desencadenada, violenta, rápida de la huida, pero al mismo tiempo se proyecta en significativo, como contenido extratextual, la posibilidad del auxilio necesario para proseguirla:

-¡Román apréstame el potro,
mi potro de guerrear!
-Aquí lo tenéis señor;
aquí lo tenéis, don Juan.

Esta huida se resuelve formalmente con la inclusión de un diálogo, la causalidad, si hay alguien que esperaba su llegada, el fiel Román esperaba. El suspenso se resuelve.

Continúa así el romance, acentuando la acción que viene sucediéndose, la prisa, lo diligente, fundamentales para la salvación; el verbo se ajusta a la idea: aprestar = aderezar con prisa.

Al mismo tiempo el poema va caracterizando en lo esencial a su personaje, nos muestra la evidencia de que estamos ante el guerrero; los atributos claramente lo dicen: “mi espada siempre leal”; “mi potro de guerrear”; “los arreos de batallar”.

Y es a partir de

Cabalgó el buen Juan Rodríguez
cual solía cabalgar;
ya va a la rota de Mérida
caballero en su alazán.

que el texto indica el cambio, un cambio en el tono del poema, que claramente se percibe en los verbos: solía, cabalgó; en estos versos encontramos una significación especial, fuertemente connotativa, lo realizado con anterioridad, los lugares conocidos están a la vista, y ya no se siente el potro de guerrear, ya es “caballero en su alazán”, coincidencia con los tiempos verbales pretéritos. “Caballero en su alazán”, epíteto compuesto. Forma reiterativa, característica de lo épico, y que consiste en acentuar lo habitual. Con relación a la andanza a caballo, es muy frecuente no sólo en romances y canciones de gesta, sino en obras como *El Quijote*.

El "solía" es indicativo, anticipa el desenlace que explica, que completa la significación: “buscando va sus amigos / buscando la su ciudad”.

Toda la parte final se encuentra en oposición a la primera, en el nivel de la significación, y en el sentido metafórico. El poema que se inicia con la prisa en el sentido de huida por la inseguridad, la incertidumbre, se cierra con la prisa también, pero ahora la significación es diferente: es la inversión del sentido, es la prisa por la llegada, el ansia por la cercanía de lo seguro, de lo conocido, de lo amado. Cabe destacar el señalamiento del historiador Luis Alberto Sucre (1964: 56) al reproducir este romance, en el sentido de que fue popular en la misma época a que se refieren los acontecimientos, a mediados del siglo XVI. Las características estilísticas y de lenguaje ratifican dicha antigüedad.

“CORRIDO DE EL TIRANO AGUIRRE”

Un primer corrido sobre el Tirano Aguirre es el publicado por Montesinos (1959-60: 257), en donde se mantiene, por el estilo del discurso poético, una clara cercanía con los hechos históricos narrados. Asimismo, el significado y el sentido final encajan dentro de los valores establecidos por la autoridad de la corona española. Es la misma visión que aparece en las crónicas de este dramático personaje: la del traidor:

Riveras del Marañón
do gran mal se ha conjelado,
se levantó un vizcaíno
muy peor que andaluzado:
la muerte de muchos buenos
el gran traidor ha causado [*sic*].

El final del romance-corrído remata con el estigma que perdurará y pasará a la leyenda tradicional: “y así se tiene por cierto / ser el tal endemoniado”. Esta percepción, que revela el texto y que ya aparece en las Crónicas, es la misma que se encuentra en la novela *El camino de El Dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri, con lo cual podríamos hablar de la circularidad ficcional del personaje y su legendaria circunstancia. Otra versión, publicada por Arístides Rojas con el título de *La bola e fuego*, pasa a ser la representación del imaginario absoluto. Mantiene el núcleo narrativo histórico en claves que nos revelan al personaje histórico:

Es el alma de un tirano
que nació cuando la guerra

[...]
Dicen que mató a su hija
ese tirano maldito
y le dio candela a un pueblo
y maldijo a Jesucristo.

“CORRIDO DE GUARDAJUMO”

Juan Nicolás Ochoa (1767-1802), conocido con el sobrenombre de Guardajumo, fue personaje de fama discutible. “Más malo que Guardajumo” es una frase que todavía no hace mucho tiempo se recordaba y se repetía cuando se hacía referencia a alguien que se destacaba por su maldad. Montesinos (1960: 250-251) publica este corrido en donde este bandolero temido y admirado por sus hazañas es el protagonista. Lo interesante a destacar en este caso es la narración en primera persona. La objetividad histórica se pierde en la ficción literaria cuando el texto subjetiva los hechos referidos de manera absoluta al utilizar la primera persona. El propio personaje se presenta, indicando su nombre y el lugar donde ha vivido; aclara que es descendiente de los indios guamos y a continuación cuenta los crímenes por él cometidos:

Yo Nicolás Guardajumo,
cuyo apellido me han dado
mis ruidosos procederés;
descendiente de los guamos,
en la misión de Los Ángeles
casado y avecindado
viéndome como me veo,
a la muerte muy cercano,
no por achaque ni mal
que mi Dios me haya mandado
y por muy justa sentencia
a la muerte estoy condenado
y a que en manos de un verdugo
públicamente sea ahorcado.

El texto refleja una cierta simpatía por el protagonista ante el acto de contrición donde admite sus culpas y acepta sumiso la justicia divina, que se cumple por la mano de la justicia de los hombres. El sentido ejemplarizante del corrido no permite olvidar totalmente sus crímenes, por eso se citan algunos para que cumplan su función de ejemplo. Todo queda en una relatividad muy humana, que impregna de ficción los hechos históricos.

“NEGRO PRIMERO”

De su parte, los corridos dedicados a esa figura tan atractiva por el sentimiento épico que enciende, que es Negro Primero, son innumerables. La simpatía y la solidaridad populares lo han llevado a los altares donde es venerado. Un excelente ejemplo de esta poesía dedicada al bravo teniente Pedro Camejo es la publicada por Enrique Planchart con el título de *Romance de Negro Primero* (1967: 141-143). El corrido comienza de manera contundente, en donde el emisor manifiesta una apreciación sobre el valor de verdad del discurso y su referencia, utilizando acertadamente el presente histórico:

¿Quién es el que no conoce
en nuestro país entero
quién, que sea buen patriota,
-muchacho, maduro o viejo-
quién, que como hombre tenga
la virilidad en su puesto,
quién es el que no conoce
al bravo Pedro Camejo,
A quién hasta el gran Bolívar
llamaba Negro Primero?

Es un discurso emotivo, fuertemente connotativo, que implica al narrador con el mundo, con el auditor, y lo convoca para comprometerlo con la verdad de la historia. Esta verdad está autenticada por la autoridad máxima, por lo absoluto incuestionable: el nombre de Bolívar es el que califica a través del epíteto “Negro Primero”. El emisor informa de manera directa aclarando el hecho valorativo, objetivando lo que pudiera parecer subjetivo. El texto va presentando al personaje, inicialmente en su legendario arrojo y valentía:

Para entrar era el primero
y el primero era en la brega;
pero cuando iban huyendo,
él era el último siempre;
y peleaba como un ciego
remolineando la lanza
o el machete conuquero.

Luego ratifica el valor histórico, el valor de verdad contando la historia del héroe:

El bravo Negro Primero

que en su mocedad fue esclavo,
esclavo de un europeo
más malo que las tercianas.
Después lo manumitieron
y se fue a servir al rey,
y después se volvió viento,
y se pasó a los patriotas.

El trágico destino del héroe que no logra ver realizada su hazaña, lo convierte en mito. Así al final del texto, el **yo** del narrador se desprende de manera total para cumplir la proyección del héroe, ya mitificado. El emisor entra de manera directa en un presente cargado de referencia a un pasado que se convierte en la relación simbiótica propia del mito; y el *por* del relato mítico se aclara al final: hay que ir a Carabobo, donde el héroe, ya mitificado, puede conceder dones:

Y rezaré un Padre nuestro,
un padre nuestro y tres requies,
tres requies y luego un credo,
por la salvación de su alma,
y porque pedirle quiero
que nunca me entren temores
y jamás conozca el miedo
ni me deje esclavizar.

Como todo héroe mítico, los dones que puede conceder son los que le pertenecen en propiedad: el arrojo, la valentía, la ausencia de miedo, la libertad.

“CATORCE CARGAS POR LA LIBERTAD”

En nuestros días, Eduardo Hernández Guevara compuso *Catorce cargas por la libertad* (grabación de la radio y transcripción nuestras), difundido en la voz del renombrado poeta y cantor contemporáneo Francisco Montoya. El autor recrea la batalla de Mucuritas, y a la popular figura épica *El Catire* Páez.

El corrido comienza así:

Un veintiocho de enero
en la pampa libertaria,
entre pólvora y relinchos
hubo plomo sangre y llamas;

veinticinco fusileros
de los mejores de España
salieron a desafiar
al peón de La Calzada.

En estos primeros ocho versos el poeta nos sitúa en un tiempo no claramente definido: “un veintiocho de enero”, mientras que en los versos que siguen se van definiendo tiempo, espacio y héroe. La “pampa libertaria” solamente puede ser la sabana de las batallas por la Independencia, que se refuerza de inmediato con los actores: los fusileros, “los mejores de España”, y el gran actor: “el peón de La Calzada”, “el valiente hijo de Curpa”; el poeta no nombra a Páez, se supone que el receptor debe comprender de quién se trata solamente con los escasos datos que se proporcionan. Páez se hace presente de manera indirecta:

Vibra el aire en los clarines,
brilla el sol en las espadas,
el valiente hijo de Curpa
alza su temible lanza
y él dice catorce veces
con voz de trueno ¡a la carga!

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. (1982). *Poética* [Versión directa, traducción y notas de J. D. García Bacca]. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela.
- Bello, A. (1996) [1843]. “Origen de la epopeya romancesca”. *Obras Completas VIII* [Estudios Filológicos II] (pp. 499-514). Caracas: La Casa de Bello.
- Carrera, G. L. (1959). Folklore Literario. En M. Cardona y otros. *Panorama del folklore venezolano* (pp. 103-190). Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Entwistle, W. J. (1939). *Revista de Filología Hispánica*, 2. 159-164.
- Escarpit, R. (1971). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Oikos-tau.
- Frye, N. (1977). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- Jakobson, R. (1975). Lingüística y poética. En R. Jakobson. *Ensayos de lingüística general* (pp. 347-395). Barcelona: Seix Barral.

- Lotman, J. M. y Escuela de Tartu. (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Menéndez Pelayo, M. (1945). *Antología de poetas líricos castellanos* (t. IX). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Menéndez Pidal, R. (1943). *Los romances de América y otros estudios*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.
- - - -. (1948). *Flor nueva de romances viejos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, Austral N° 100.
- - - -. (1953). *Romancero Hispánico* (hispano-portugués, americano y sefardí) (2 vols). Madrid: Espasa-Calpe.
- Montesinos, P. (1959-60). Cancionero de Montesinos. *Archivos venezolanos de folklore*, V-VI (6). 145-263.
- Nebrija, A. de (1992). *Gramática castellana*. Introducción y notas: Miguel Ángel Esparza & Ramón Sarmiento. Madrid: Fundación Antonio de Nebrija.
- Pagnini, M. (1975). *Estructura literaria y método crítico*. Madrid: Cátedra.
- Planchart, E. (1967). Observaciones sobre el cancionero popular venezolano. *Archivos venezolanos de folklore*, 8. 137-152).
- Richard, I. A. (1976). *Fundamentos de crítica literaria*. Buenos Aires: Huemul.
- Rojas, A. (1967). *Contribuciones al folklore venezolano*. Caracas: Fondo de Publicaciones Fundación Shell.
- Santullano, L. (1961). *Romancero español*. Madrid: Aguilar.
- Saussure, F. (1975). *Curso de Lingüística General* [Amado Alonso Trad, pról. y notas] Buenos Aires: Losada.
- Sucre, L. A. (1964). *Gobernadores y capitanes generales de Venezuela*. Caracas: Litografía Tecnocolor.
- Uslar Pietri, A. (1947). *El camino del Dorado*. Buenos Aires: Losada.
- Vansina, J. (1968). *La tradición oral*. Barcelona: Labor.