

LA INTERACCIÓN SIMBÓLICA ENTRE HÉROE Y BOBO EN LA LITERATURA VENEZOLANA

Hernández Carmona, Luis Javier*
Universidad de Los Andes
Venezuela

Resumen

Pretende este artículo establecer posibilidades de interpretación a través de la interacción simbólica entre héroe y bobo en algunos textos de la literatura venezolana, a manera de perspectiva metodológica para inferir sobre la identidad actancial constituida a partir de una serie de elementos; entre los cuales, destacan fundamentalmente: la corporalidad, los planos enunciativos, las relaciones intra e intersubjetivas y la diversificación ficcional, a modo de elementos constituyentes de dinámicas estéticas que permiten incorporar la paridad oposicional como centro generador de hibridaciones referenciales. Todo ello para significar la riqueza alegórico-conceptual contenida en los principios de la interacción simbólica que permite destacar la transposición de roles en medio de la cohabitación de espacios narrativos, en los cuales, lo divergente es convergente en cuanto a las relaciones de significación para el establecimiento de lógicas de sentido desde la literatura y la magia de la creación inherente a ella y como voluntad creadora de quienes, en torno a la lectura, decantan las rutas y tránsitos de los personajes.

Palabras clave: Interacción, identidad, actancial, corporalidad, enunciación.

Abstract

This article aims to establish possibilities of interpretation through the symbolic interaction between hero and Bobo in some texts of Venezuelan literature, as a methodological perspective to infer on the identity actancial constituted From a series of elements; among which, they emphasize fundamentally: the corporality, the enunciative plans, the intra-and intersubjective relations and the fictional diversification, as constituting elements of aesthetic dynamics that allow to incorporate the parity oppositional As a referential hybridization center. All this to signify the allegorical-conceptual richness contained in the principles of the symbolic interaction that allows to emphasize the transposition of roles in the midst of the cohabitation of narrative spaces, in which the divergent is convergent in terms of The relationships of meaning and establishment of sense logics from the literature and the magic of the creation inherent to it and the creative will of those around the reading decant the routes and transits of the characters.

Keywords: Interaction, Identity, Actancial, Corporality, enunciation.

*Licenciado en Educación, Magister el Literatura Latinoamericana. Doctor en Ciencias Humanas. Investigador y profesor de la Universidad de Los Andes-Trujillo. Editor-Jefe del Fondo Editorial "Mario Briceño-Iragorry". Coordinador General del Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Literarias E-mail: luish@ula.ve

Finalizado: Trujillo, Enero-2018 / **Revisado:** Febrero-2018 / **Aceptado:** Junio-2018

El héroe es el don ambiguo que nos concede la literatura antes de tomar conciencia de sí misma.

Maurice Blanchot. *El diálogo inconcluso*.

Lo anormal como isotopía de la normatización.

A partir de la relación entre los pares oposicionales, normal/anormal, intentamos evidenciar la normatización textual-referencial presente en algunos textos de la literatura venezolana en función de la interrelación entre héroe y bobo. En este sentido la anormalidad funcionará como semiosis textual generadora de sentido y significación desde la transgresión de lo normal, y atentando contra la norma jurídico-biológica (Foucault, 2000), para destacar su vinculación como recurso estético que propone la diversificación de sentidos en las posibilidades de creación-interpretación de acontecimientos reales o específicamente ficcionales.

Surgiendo de esta manera una forma particular de establecer relaciones de significación entre lo aceptado/excluido y la transposición de las relaciones actanciales (Greimas, 1970)¹ dentro de la generación de nuevos roles representados por la sustitución/suplantación en cuanto a las acciones soportadas en la anormalidad como principio estético. Bajo esta singular operatividad se crea la *anormalidad estética* para subvertir los órdenes histórico-reales, mediante la inversión de la causalidad tradicional, en la cual el héroe como centro de la significación obedece a cánones particulares de la perfección y normalidad a manera de recursos tipificantes del personaje y su ubicación en los escenarios narrativos.

¹ No es intención en este trabajo aplicar el modelo actancial de Greimas, sino abordar su circulación dentro de las relaciones de significación, siempre teniendo presente que el modelo aludido establece la relación sujeto/objeto en función del desear; esto es, el deseo como posicionalidad enunciativa que permite la transposición de los planos actanciales, y obviamente, la transgresión estética bajo la especificidad: normal/anormal.

Asimismo esta *anormalidad estética* posibilita la inserción de referencialidades atípicas para crear situaciones narrativas constituyentes de nuevas identidades en las cuales se subvierte la figuración del héroe y los esquemas tradicionales de estructuración de estas figuras arquetípicas que lindan entre las fronteras de lo humano y lo divino. Estando este arquetipo sustentado en el referente del valor y el sacrificio por los demás y la humanidad, o por un amor en particular, la honra amenazada o perdida; elementos que provén los motivos para el movimiento del héroe y la circulación de la acción como pruebas a superar para alcanzar el objeto del deseo en la consumación del paradigma heroico.

Desde donde es posible percibir la transmigración del protagonista en héroe bajo una serie de reglas o normas establecidas tanto en la realidad textual, como en la convencionalidad literaria. Y aquí es fundamental esta concepción, porque en momentos partimos de personajes protagónicos que no se ajustan a la moldura heroica tradicional, sin embargo se transforman en héroes en función de la acción de la historia, consolidándose a manera de categoría funcional dentro de ella; así la referencia se instala a partir de estos dos niveles de caracterización dentro de la relación y constitución actancial.

Al respecto podemos argumentar que dentro de esa relación y constitución actancial se generan relaciones de significación tendientes a consolidar la figura del héroe definida por la cualidad consolidada al final de la historia mediante la superación de las pruebas establecidas; cualidad que evoca lo universal con base a la prefiguración tradicional del héroe ligada a la forma cultural, quien otorga particularidades específicas; posibilitando en los textos literarios la combinatoria de los rasgos semejantes del heroísmo con la adopción de figuraciones culturales puntuales. Ello conllevará a la construcción de rasgos definitorios del

héroe y las consabidas circunstancialidades enunciativas en las cuales se produce la convalidación heroica, en todo caso: “El héroe sólo es acción, la acción lo hace heroico, pero ese hacer heroico no es nada sin el ser” (Blanchot, 1993, p. 570).

En este sentido la categoría de héroe es la construcción simbólica que va prefigurándose paralelamente al desarrollo de la historia, hasta llegar a su consolidación; esto es, de un personaje inacabado a un sujeto-héroe narrativo consolidado y reconocido en función a una serie de condiciones que destacan sus proezas y condiciones muy por encima de las circunstancias a enfrentar. Emparentado este sujeto-héroe narrativo con los criterios de Paul Ricoeur dentro de la concebida hermenéutica de la acción humana:

Dice el quién de la acción. La identidad del quien no es, pues ella misma más que una identidad narrativa. Sin el recurso de la narración, el problema de la identidad personal está, en efecto, condenado a una antinomia sin solución: o bien se piensa un sujeto idéntico a sí mismo en la diversidad de sus estados, o bien se sostiene que este sujeto no es sino una ilusión sustancialista (Ricoeur, 1996, p.335).

Así la identidad narrativa es un proceso de construcción textual que incorpora variables de reconocimiento de los roles entre: autor, narrador, personajes, lector, y en muchos casos, el contexto, mediante procesos de desdoblamiento intersubjetivo-simbólico como la articulación de la experiencia íntima en el tiempo físico a través del lenguaje en la incorporación de un tercer tiempo: el humano. Desdoblamiento en el cual reside la incorporación de los vínculos argumentativos que soportan el pacto lector o ficcional; aún más, en nuestro caso específico, este desdoblamiento provee la construcción narrativa de la identidad actancial articulada mediante el intercambio de experiencias convenientes a manera de relaciones de significación.

En este sentido el lenguaje y su instrumentación narrativa crean la identidad actancial a partir de determinadas referencias y caracterizaciones, tal es el caso de la anormalidad a manera de funcionalidad protagónica dentro de los espacios narrativos en sus diversas repercusiones tanto en los planteos estéticos como en los niveles argumentativos; teniendo en la literatura picaresca uno de los más certeros mecanismos deconstructores de realidades mediante la fundación de otras formas de estructuración narrativa y construcción de argumentos ficcionalizados a partir de personajes aparentemente no-éticos que crean su propia dimensión narrativa dentro de un proceso integrador de la historia imaginada con los espacios sociales, mediante la reflexión del lector.

De tal manera, el uso de la anormalidad desde el perfil literario se convierte en paradoja discursiva para estructurar historias textuales que divergen de la tradición sobre la constitución del héroe y crean lógicas de sentido a partir de la figura del bobo como elemento subversor y garante de nuevos espacios de acción ética. Así mismo podemos observar esa diversificación de la anormalidad, en cuanto a los planos protagónicos, en la vejez, locura, cuerpos deformes o actuaciones fuera del marco del poder establecido, para mencionar a manera de ilustración la narrativa de José Rafael Pocaterra que adquiere una significación contundente a partir de la instauración de formas referenciales en torno a la figura del granuja y su poder destructor de los paradigmas éticos, sociales y religiosos establecidos.

Al respecto es menester aclarar que en el abordaje de la *anormalidad estética* en este trabajo, se parte de la noción de cuerpo normado y establecido como paradigma de la belleza, el bien, y todas aquellas cualidades que representan los ideales sociales en cuanto a la figura del héroe; que en contraposición, es desafiada por la aparición de un cuerpo sensible reafirmante de la autonomía del

yo-personaje a manera oportuna para reconocerse fuera de las ataduras de los contextos y en función de un principio subjetivo trascendente que abre posibilidades de reinterpretación de los acontecimientos narrados.

Así en la literatura universal surge Don Quijote de la Mancha como amalgama de anormalidades en cuanto a los perfiles del héroe caballeresco para crear una contrapartida actancial a lo pretendido desde las novelas de caballería, aun cuando se mantienen los ideales sustentadores de ésta, el personaje genera toda una simbólica que crea desde lo discontinuo lógicas de sentido y formas de significación para subvertir lo normado, bajo la proposición de nuevas maneras de interpretación a través de los ideales y la trascendencia.

En la literatura venezolana, a través de dos obras de Adriano González León encontramos la visión de la vejez como desarticulante de los tiempos narrativos; en *País Portátil*, la figura de papá Salvador subvierte el presente urbano e infiere en la representación actancial de Andrés Barazarte –el nieto– para establecer fronteras enunciativas entre pasado y presente. Mientras que la novela *Viejo*, muestra esa desarticulación de la voz narrativa a través una escritura borroneada; coincidiendo ambas novelas en la figura de la vejez como constructo estético y fundación de mundos posibles que se mueven entre el aislamiento urbano y la suprarrealidad telúrica en cuanto sinónimo de libertad y creación, o más bien, dos memorias disputadas entre centros y periferias.

Y en referencia a esa corporalidad establecida a partir de los antagonismos entre normal/anormal, es importante tener muy presente el comportamiento de los ideales de lo bello y lo sublime establecidos por Immanuel Kant para el surgimiento de la *virtud auténtica*, la cual, “se sustenta en principios. Aquéllas son bellas y encantadoras², ésta

únicamente, es sublime y venerable.” (Kant, 1990, p. 48); representando esta virtud auténtica una corporalidad simbólica que va más allá de lo físico-orgánico, en la cual, lo determinado como feo construye paradigmas alternos de representación:

En el siglo XIX, “la literatura se distingue cada vez más del discurso de las ideas y se encierra en una intransitividad radical; se desprende de todos los valores que podían hacerla circular en la época clásica (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero), y hace nacer en su espacio propio todo lo que puede asegurar la negación lúdica (lo escandaloso, lo feo, lo imposible); rompe con toda definición de ‘géneros’ como formas ajustadas a un orden de representaciones; y se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que sólo tiene por ley afirmar, contra todo otro discurso, su existencia escarpada” (Foucault, 1996, p. 313).

Ante estas posturas teóricas es fundamental recordar la figuración del cuerpo en consonancia con la discursividad estética y las posibilidades enunciativas desde diferentes perspectivas; entre ellas, la del cuerpo prostituido y la representación virtuosa de los más profundos ideales, tal y como sucede en el cuento *La mano junto al muro* de Guillermo Meneses, en el cual, la reflexión proviene del aparente cuerpo profano, quien es el detentador de los principios éticos y la subjetividad trascendente que permite el autoreconocimiento del personaje femenino frente a la dilución de sus pares masculinos en medio de un espacio narrativo mediado por la trasposición de los planos enunciativos y el juego de ocultamiento- revelación.

Así el cuerpo prostituido se diversifica en el enigma y contraposición de referentes para hacerse *virgen flamenca* en especie de conversión y nacimiento a una nueva vida a través de la muerte violenta, mientras tamborilea palabras con sus dedos sobre

el promedio conocido” (Kant, 1990, p. 42), y nunca llegan a la contemplación de la virtud verdadera; produciendo una degeneración del sentimiento de lo bello. En todo caso, es la belleza que eclipsa y no deja ver la sustancia y esencia más allá de lo aparente.

² Refiere a las denominadas *virtudes adoptivas*, que surgen cuando “la sublimidad o la belleza sobrepasan

el muro donde quedará inerte su mano en los intentos por escribir un mensaje cifrado que semeja una despedida en medio del afianzamiento de la temporalidad narrativa y la identidad actancial indefinida a través de paridades oposicionales.

Ahora bien, estos cuerpos ‘fuera de lo común’ simbolizan una anormalidad que va más allá de lo explícitamente estructural, permitiendo extender la notación de ésta a otros rasgos bajo el encarnamiento de la sensibilidad, a pesar de no cumplir con los cánones establecidos para la tipificación de lo normal; la subjetividad se transfiere en articulante simbólico para encarnar una metáfora de la corporalidad sensible que reviste una nueva fisonomía.

En tal sentido la visión del denominado bobo dentro de la literatura venezolana, está considerada en principio desde lo etimológico del término, para lo cual se recurre al Diccionario de la Real Academia Española en su vigésima edición, desde donde se extraen algunas denominaciones acordes con la orientación teórica-metodológica de este trabajo. Por lo que fuera de una minusvalía física se rescatan las acepciones de: “extremadamente y neciamente candoroso” [...] “Bien cumplido, no escaso” [...] “En el teatro español primitivo, personaje cuya simpleza provoca efectos cómicos” [...] “Personaje proverbial, símbolo de tontería y mentecatez” (2001, p. 221)

De allí el interés por destacar la variable de la ingenuidad y su derivación en un estado de ‘inconsciencia’ como forma purificante de la imagen del personaje atribuido desde las figuraciones del bobo, con base en la creación de un mosaico de cualidades donde los personajes que responden a las particularidades aludidas en el párrafo precedente, encarnan la ingenuidad infantil, la candidez de la bestia, los preceptos éticos y la instrumentación de realidades narrativas en función de pruebas o desafíos que consolidan su figuración heroica al alcanzar el objeto del deseo de quienes detentan el poder y las facultades ideales dentro de los discursos de la dominación.

En esa antagonización, el héroe y el bobo se complementan dentro del estamento ficcional, que en momentos, se hace perfil ético para aleccionar sobre la imaginería popular; o convertirse en subjetivema subversivo que trastoca las estructuras realistas-racionalistas de los textos literarios. Pero en ambos casos, la interacción simbólica posibilita la creación de mundos posibles a partir de la contraposición de isotopías que incorporan al texto narrativo valores argumentativos desde la exclusión, donde lo anormal, se convierte en contrafigura para crear una dimensión espacial-temporal, en la cual se enuncia a partir de la diferencia, con el objetivo de crear la significación a través de la transposición simbólica, y lo figurado, se convierte en cartabón para situar lo comprendido a través de microfísicas del poder que hacen frágiles las fronteras entre centro y periferia, permitiendo la interacción entre los sujetos enunciantes.

La dicotomía héroe/bobo

En tal caso, lo anormal, desde la semiótica, produce una distensión isotópica que va a representar la armonía textual a través de la contraposición de los planos narrativos del yo de la enunciación. Ello lo podemos ver en la caracterización de los bobos en la obra de Meneses, o Juan Primito en *Doña Bárbara*, voces de la inconsciencia que actúan a razón y manera de voces de la conciencia de la trasgresión dentro de una cotidianidad que lo trivializa y lo hace propio, para mantener el correlato textual a través de un objeto del deseo que es compartido, y muchas veces, arrebatado por el anormal.

En el caso de la novela *El mestizo José Vargas*, el personaje José Ramón proviene de un acto sexual violento, hecho que lo excluye del abolengo, al ser más producto del deseo que de la formalidad amorosa, fruto de una posesión forzada como concreción del poder. Al mismo tiempo, tiene profunda relación con el monstruo que toma lo que quiere en prueba de la fuerza conferida por el abolengo, esto es, “hay monstruosidad donde el desorden de la ley natural toca, trastoca, inquieta el

derecho, ya sea el derecho civil, el canónico o el religioso” (Foucault, 2000, p. 69). Y en la novela, ese trastocamiento se hace marca identitaria que acompañará al personaje en todo el decurso narrativo, excluyéndolo de las esferas del poder; en todo caso, condenarlo a una cotidianidad ajena a lo heroico.

Bajo estas constituciones actanciales, el personaje es negado a la heroicidad por su origen, en el cual, ser mestizo es sinónimo de antihéroe, execrado del poder y la nobleza; figurando el mestizaje como disolución de la figuración y permanencia actancial dentro de los cánones sociales que propenden al poder materializado en los fervores idílicos de la historia en las caracterizaciones pomenorizadas de la belleza consentida no solo desde lo físico, sino también con base al abolengo; tal y como se puede percibir en el siguiente pasaje de la novela *El mestizo José Vargas*:

El tropel de indios costeños –pescadores, marineros- seguía las órdenes de los Vargas, del general don Pablo, el mayor, de don Diego, el más joven. Amaban y admiraban y temían a los Vargas; era una mezcla de vasallaje y cariño, de pasión y servidumbre que se sentía fácilmente en la voz de Primitivo cuando contaba la historia (Meneses, 1981, p. 6).

La historia al ser contada desde la perspectiva actancial ingresa a los predios de la cotidianidad para ser asumida por voces periféricas que conjuntan el vasallaje con la admiración y cariño, de esta forma, lo acontecido ingresa a un proceso de subjetivación y apropiación sensible por parte de la voz narrativa, que particularmente podemos referir como *voces de la cotidianidad* que anecdotizan el acontecimiento para hacerlo recurrente en los predios de la oralidad, la conversación y tertulia donde los actantes se encuentran consigo mismos.

Estas voces de la cotidianidad dentro de la literatura se congregan a manera de frontera otra donde converge un sujeto migrante que intenta sus particulares y características relaciones de significación desde su campo

experiencial y en la recurrencia de lo afectivo contenido en las posibilidades de la ensoñación y admiración por las figuras que refulgen en la memoria siempre victoriosa de esa voz narrativa:

No era en aquellos momentos un hombre. Era la idea inflexible de la justicia dentro de la blancura de la carne, en la expresión fría y apasionada del rostro, bajo el ala negra del sombrero. La gente sentía el valor de las palabras de don Diego. La vida de sus hombres temblaba ante aquella fría y dura afirmación terrible como una espada viva (Meneses, 1981, p. 7),

De por sí, las voces de la cotidianidad crean espacios enunciativos contingentes de la historia, en los cuales, las figuraciones de heroicidad se manifiestan desde la potenciación del personaje y sus espacios de lo íntimo; a partir de la manifestación ensoñada de un ser con profundas cualidades para alcanzar su objeto del deseo. Para ello, van creando circunstancialidades enunciativas como tránsito hacia la identidad actancial y la figuración de mundos posibles, discursos alternativos o propuestas estéticas subversoras de los órdenes establecidos; hecho latente en la actual tendencia de la novela histórica y la patemización de los personajes con las consecuentes derivaciones en seres absorbidos por una inminente cotidianidad.

Siguiendo con la novela *El mestizo José Vargas* de Guillermo Meneses, en esas marcas de la anti-heroicidad, el cuerpo de la madre de José Vargas se convierte en cartabón para leer los signos de la decadencia de una estirpe; primero al ser violada por Aquiles Vargas, quien insistentemente sigue apropiándose del cuerpo femenino en una relación de no-placer por parte de ella, sino de hastío y obstinación. Hasta que Cruz Guaregua, a partir de su propio cuerpo, conjura la amenaza, al acostarse con Cheché, el bobo del pueblo:

A Crucita la de Vargas -¡qué risa caray!- a Crucita Guaregua, la habían encontrado en la playa echada como una perra con el bobo Cheché. Las risas metálicas u oscuras, chocaban en la brisa con el

sonido del odio, de maldad, de traición (Meneses, 198, p. 23).

El espacio de lo privado se hace público, la intimidad se transforma en espacio de lo grotesco que transforma a Cruz Guaregua en especie de monstruo que usa al bobo para liberarse del noble. Mientras, el bobo, es el cuerpo inconsciente que degrada la escena a los más bajos instintos sexuales, ya que sólo está consciente del placer alcanzado, es por ello que, cuando rememora el episodio, solo recuerda el instrumento que le deparó placer;

Y Cheché mismo, el protagonista de la sucia historia, se revolcaba lanzando sus graznidos animales y dejando escapar goterones de saliva. -¡Ayayay!.... Cuchita... Cuchita Guaregua... ¡Ayayay! ...La Cuchita, la Cucheta, la Cuchona. Calientica... Sabrosota... La Cuchona, ¡ayayay! (Meneses, 181, p. 23).

La acción está asociada a lo abyecto contenido en la expresión corporal de la monstruosidad, que por abstracción sensible, sólo asocia el instrumento del placer, y al mismo tiempo, desplaza a Aquiles Vargas de los espacios de la posesión y poder, quien es avergonzado y degradado dentro de la pirámide actancial. Al mismo tiempo que las exclamaciones victoriosas del bobo constituyen la degradación del nombre de Aquiles Vargas; mientras su mujer, también sufre una trasmigración simbólica al convertirse en “cuchita”, “cuchona”; deja de ser Cruz, símbolo de lo sagrado, para convertirse en objeto de burla y escarnio público, ingresar a los espacios de lo profano y la abyección.

Pero a su vez, esa trasmigración simbólica opera como una liberación de Cruz Guaregua de la esclavitud sexual de Vargas; el pecado la libera, pero paralelamente, estigmatiza al cuerpo que ostentaba el poder y la dominación, lo relega a partir de la burla traspuesta por el discurso del bobo que se convierte en una cruz para Aquiles Vargas, quien debe cargarla sobre sus hombros, operando la inversión de héroe a bufón. Una cruz que se agiganta a partir de las

descripciones sobre las facciones del bobo que contribuyen a que la circunstancia se haga por demás grotesca hasta el paroxismo;

Grandes goterones de baba viciosa caían de los labios del bobo Cheché gotas lascivas de viscosa baba pesada. Y los que se negaban a creer en los chismes de la vieja Luisa o en los cuentos de Eugenio el pescador, al ver aquella risa gritona y babeante del bobo temblequeante y achivado, pensaban que la cosa era verdad (Meneses, 1981, p. 23).

Mientras se hiperbolizan los rasgos de la monstruosidad se hace más grande y sentido el castigo sobre el abolengo de Aquiles Vargas, quien es demolido desde la virilidad, marcado a partir de la burla y la risa del monstruo, esto es, la magnificación del hecho a través de lo grotesco e imponderable magnifica el hecho sucedido como discurso desacralizador de un cuerpo social representado por la tradición y el abolengo. Aún más, en el cuerpo femenino, el bobo vence a Aquiles Vargas, descendiente de un destartalado abolengo que comienza a extinguirse en las revueltas caudillescas donde muere don Diego Vargas: “El más joven de los hermanos Vargas, que se lanzó en la guerra con la violencia de desesperado” (Meneses, 1981, p. 6).

Al respecto hay que destacar que el testigo de la muerte valerosa del ascendiente honroso de los Vargas es Luis, un ser de la anormalidad:

Pequeño borracho sangriento, con mucho de enano misterioso, parecía herido, agonizante, asesinado bajo sus manchas de sangre y de ron, solicitando y rodeado por imágenes de ángeles buenos, unidos a él por el amor. Gentes que ya estaban bajo tierra de sus tumbas, tras las losas del cementerio de Santocristo, se juntaban a los santos y a muchas personas vivas en el cariño hacia Luis. La Virgen, la tía Emilia, don Dieguito Vargas, la india Cruz, eran buenos y querían a Luis (Meneses, 1981, p. 6).

Luis es uno de los actantes que vincula –mestiza- elementos y circunstancias tanto terrenales como místicas al servir de puente

entre vivos, muertos y santos en medio de los discursos de la cotidianidad marcados por el recuerdo de don Diego, quien al ser recordado pierde las prerrogativas otorgadas por la heroicidad y el protocolarmente *don* utilizado para destacar el respeto, la distinción social y caracterización noble frente a los demás. Sino que en voz de Luis se transfigura en niño; angelito trasladado a un presente en el cual la querencia del actante lo hace dimensionarse en el plano de la cercanía y la familiaridad; para que don Diego, se transforme en Dieguito, mostrando la otra consolidación actancial bajo el diminutivo como forma de entrañar y añorar:

Luis vio muerto a don Dieguito Vargas. Don Dieguito era bueno. Don Dieguito quería a Luis. Luis lo vio muerto a don Dieguito Vargas. ¡Lindo con sus piecitos blancos! ¡Lindo con sus piecitos fríos...! Luis quiere a don Dieguito, Don Dieguito es bueno. Don Dieguito quiere a Luis. (Meneses, 1981, p. 6).

La reciprocidad con base en los valores de lo bueno y el sentimiento compartido entre los actantes aparentemente diferenciados a través de la oposición normal/anormal, concilia los planos antagónicos para crear un plano de convergencia simbólica en torno a las identidades actanciales en medio de sus coincidencias divergentes y el florecimiento de un sujeto del deseo que es el sujeto mismo convenido entre el héroe y su antítesis; o el anormal y su complemento.

Evidentemente dentro de estas caracterizaciones de la historia narrada a través de las circunstancialidades enunciativas donde se ubican las diferentes voces relatoras de los acontecimientos, se forjan las identidades actanciales y se transponen los roles en función de la dinamicidad actancial; diversificando las potencialidades simbólicas de lo narrado a partir de la cotidianización del acontecimiento y su asunción desde otros planos que distienden la tradición estético-narrativa.

Así la expiración del abolengo a través de los tiempos históricos se hace vinculante reiterativo entre pasado y presente; en esta oportunidad, el abolengo destruido en los rasgos monstruosos del bobo Cheché, quien ocupa los mismos espacios del placer, disfruta con consentimiento el objeto deseado-usurpado de Aquiles³ Vargas, al marcar el cuerpo de Cruz Guaregua como su territorio. Acción que se transforma en isotopía de un poder alternativo, emergente y sustitutivo a través de incorporación del bobo al eje accional de la novela y el consiguiente desplazamiento del heredero de la nobleza épica. Lo que también involucra un cuestionamiento al acontecimiento histórico desde el cuerpo y sus patemias.

En función de los extremos representados por el noble y el bobo, la historia narrada propende hacia los pares oposicionales que sustentan la trama e insistentemente redundan en la destrucción de un abolengo y el surgimiento de un mestizaje textual o hibridación particular como pluralidad discursiva. Por consiguiente, el desmoronamiento de la memoria histórica a partir de los cuerpos como indicio de profanidad: “-¡Hasta con Cheché se zumba Cruz Guaregua!... ¿Qué dirá Aquiles Vargas cuando sepa que es Cheché quien le quita la mujer?” (Meneses, 181, p. 23). La voz robusta de la historia conmemorativa se ve cuestionada por las voces de la cotidianidad quienes fundan nuevas impresiones narrativas para construir lo histórico desde la alteridad.

Con esta particularidad como recurso estilístico, el cuerpo femenino (detentador por excelencia de la belleza y voluptuosidad) se convierte en campo semiótico donde convergen diferentes discursos que

³ Aquiles como denostación simbólica de la fuerza, nobleza y poderío; asociado a la *Ilíada* de Homero, que aquí en efecto contrario, potencia el quiebre de la honra y desvinculación con todo pasado glorioso para quedar subsumido y atrapado en una cotidianidad como plano contradictorio de la esencia nominativa del actante y su prefiguración sígnica en la novela. Además el nombre propio, heredero de la heráldica, es sustituido por la reafirmación de la condición del bobo y un sobrenombre o remoquete que sugiere un origen incierto y nada noble.

evidencian una historia escrita desde la cotidianidad, y no desde la magnificencia de los hechos, porque la antagonización entre el bobo y el noble, es la creación de ejes representacionales que hacen tambalear las certezas sociales a través del cuerpo deseado, pero ahora marcado por el bobo: “¡Quien la viera ahora, a la tal Crucita, que se creía Dios Padre porque era querida de Aquiles Vargas! (Meneses, 181, p. 23). Tanto el cuerpo prostituido, como el cuerpo monstruoso, crean una referencialidad textual desde la periferia y la exclusión como agentes de cuestionamiento de un orden social establecido.

Pero al mismo tiempo se manifiesta el sacrificio del posicionamiento social aparentado, pues no es tal, puesto que conforma la representación desde la trasgresión de los cánones sociales; al ser la ‘querida’ y no la esposa. Aún más, representar solamente el cuerpo objeto del deseo y punto para la satisfacción eminentemente carnal, sin involucrar ningún sentimiento a cambio de la pasión y placer deparada, crea indicios simbólicos para desplazar el cuerpo femenino de los planos de la aceptación hacia los del cuerpo prostituido. Así Cruz Guaregua sacrifica esa dispar posición social, al acostarse con el bobo Cheché, para liberarse de Aquiles Vargas.

Mientras que en la novela *Doña Bárbara*, la normatización de la historia textual a partir de la figura del discapacitado, surge con el personaje Juan Primito, quien se siente perseguido por las mujeres, a quienes considera obra del demonio. E indudablemente metafórica la marcada ausencia de la madre dentro de la novela emblema de Rómulo Gallegos, y al mismo tiempo, sublimiza la figura del personaje Doña Bárbara y toda su referencialidad en función a una conciencia cósmica que le otorga poderes sobrenaturales y tratos con el “socio”, metáfora de la deidad monstruosa en las cercanías con lo profano y pecaminoso.

A pesar de su reticencia por las mujeres, Juan Primito siente especial cariño por Marisela, al compartir con ella la bestialidad humana, llegándose a convertir en “la niña de sus ojos”, y venciendo sus limitaciones físicas y mentales, se hace padre sustituto, guardián de la niña que vive en un estado desastrosamente bárbaro. Así dentro del aspecto sucio y descuidado de Marisela, Juan Primito es capaz de percibir esa marca angelical que despierta ternura y genera la aparición de lo paternal. Visión que desaparece cuando Marisela abandona por mano de Santos Luzardo el estado de suciedad y postración para convertirse en otra persona, al pasar a formar parte de los humanos que persiguen a Juan Primito dentro de su inconsciencia. Ahora pertenece a la frontera donde se “le convirtió, de pronto, en una de aquellas mujeres de su manía persecutoria que corrían desnudas detrás de él, visionario, por la sabana desierta” (Gallegos, 1958, p. 119).

Pero esta voz de la inconsciencia y la desmemoria, representada por Juan Primito, se convierte en espejo a través del cual Marisela se reconoce enamorada, metamorfoseada en una nueva piel para lucirle a alguien. Paralelamente, es la oportunidad para que Santos Luzardo se entere del amor de Marisela. Y en tal caso, Juan Primito es isotopía desencadenante de uno de los ejes temáticos de la novela, representado por la metamorfosis de Marisela al convertirse en una mujer “buena moza de verdad”, revelar lo que siempre fue y estuvo oculto tras la mugre y los rasgos de bestia.

De esta manera Santos Luzardo –la normalidad, el héroe- sustituye a Juan Primito –el bobo, el antihéroe- en cuanto a la protección de Marisela en su trasmutación de niña montaraz a mujer, al mismo tiempo que el personaje excluido se transfigura en vinculante de la ética del amor que pareciera fundarse entre Luzardo y Marisela como principio básico en la construcción de la trama discursiva y su mediación entre la consciencia y la inconsciencia a manera de

planos enunciativos que en su divergencia crean la paridad

Marisela antes de la llegada de Santos Luzardo es cuerpo antagonizado entre bella y bestia, pero que trasciende hacia lo infinitamente humano a partir de la llegada del héroe, único en reconocer la belleza escondida, por ser el elegido. Antes de la llegada de Luzardo, Marisela es un “hijo mamantón” que se homologa a Juan Primito con quien comparte la periferia y los espacios de la exclusión:

Nada que se refiriera a Marisela le había interesado nunca a Doña Bárbara, pues respecto a ella ni siquiera había experimentado el amoroso instinto de la bestia madre por el hijo mamantón; pero de donde no existían sentimientos maternos, las palabras de Juan Primito hicieron saltar, de pronto, impetuosos celos de mujer (Gallegos, 1958, p. 223).

Al respecto es fundamental destacar la caracterización del personaje de la anormalidad con la ausencia de lazos consanguíneos que lo aten a un origen cierto y determinante de su tránsito por el decurso narrativo; generalmente son seres abandonados a su propia suerte y destino aferrados a una protección suplementaria y alternativa, que en este caso, está representada por Doña Bárbara, hacia quien siempre demuestra el más férreo respeto y solidaridad; estableciendo dentro de la bifurcación de las voces narrativas, la *voz de la inconsciencia* o plano enunciativo de la disyunción. Aquí vale mencionar –aunque no pertenece a la literatura venezolana, pero sí, latinoamericana– el personaje Macario de Juan Rulfo y esa convalidación del sujeto migrante entre el mundo terreno y el de la condenación eterna.

Bajo esta perspectiva, Juan Primito se yergue como la consciencia donde es posible autoreconocerse en función del amor y los sentimientos, además de ser el emisario de la consciencia mítica encarnada por Doña Bárbara, a tal extremo, es quien mide a Santos Luzardo para que Doña Bárbara se lo ate a la cintura, y así conjurarlo en las huestes

del amor. Aquí estamos en presencia de la anormalidad como regulador de la historia textual, balance que permite la inserción de personajes normatizadores de la acción y vinculantes de las relaciones actanciales con respecto al objeto del deseo.

Por lo que debemos destacar la importancia de esta anormalidad y sus figuras alternas dentro de la configuración estética ya referida en el párrafo anterior a manera de balance y correspondencia equitativa para soportar las historias narradas. Y de manera simultánea en la construcción de planos enunciativos a partir de una manifestación corpórea que los hace diferentes, al mismo tiempo que los aísla para recluirllos en espacios periféricos, desde donde irrumpen como imprevisibilidad discursiva para hacerse instancias enunciantes plurales del relato. Que desde la opción semiótica serán cuerpos divergentes/convergentes a través de la mutación y trasgresión que acechan la normalidad y la armonía.

En torno a esta argumentación surge la corporalidad a manera de “concepción integrada de la enunciación que articula, desde el modo tensivo, una dimensión somática y perceptiva, con una dimensión inteligible y racional” (Beltrand, 2002, p. 54); estableciendo esta articulación la relación de significación entre los planos enunciativos a partir de la experiencia corporal e intersubjetividad que dan como resultante la manifestación de los dominios de lo social dentro de la configuración de las historias narradas. De esta manera se trata de la configuración de manifestaciones subjetivas dentro de las prácticas enunciativas para demarcar rasgos de identificación o contraste entre las diversas identidades actanciales a establecerse en la dinámica de los relatos.

La anterior particularidad provee a los espacios estéticos de los recursos necesarios para convertirse en zona de tránsito simbólico entre las diversas identidades actanciales que se van constituyendo en la diversificación de las relaciones de significación; tal es el caso

del héroe y el bobo en la literatura venezolana como representaciones de la ambigüedad metafórica que permite la complementariedad en los ejes accionales y construcción de la trama discursiva.

En tal caso, la cuentística popular venezolana o folklórica redonda en narraciones establecidas a través de la interacción héroe-bobo mediante mecanismos de transposición de la realidad que generan la conversión de la identidad actancial en cuanto al logro del objeto del deseo, muchas veces desde la inconsciencia, o la transformación de la limitación/fealdad corporal en caracterización ética que impulsa la consecución de lo pretendido.

Así, dentro de la cuentística popular venezolana, mediante una profunda interrelación entre anormalidad-normatización-causalidad, el bobo se transfigura en prototipo de la identidad actancial que produce desplazamientos simbólicos, tal es el caso del cuento *Juan Bobo*⁴, en el cual, el bobo hace reír a la hija del rey y la convierte en su esposa, por ofrecimiento del padre, con el consecuente desencadenamiento de una serie de sucesos que configuran la causalidad ficcional bajo la supremacía de la ética del matrimonio y el compromiso indisoluble que representa. Así la princesa se siente atada al bobo a pesar de matizarse en la doble figura de esposo y sirviente, además de matar una gallina y la hija de ambos como producto de su ignorancia y estado de inconsciencia⁵.

Configurándose toda la cadena actancial mediante la apropiación de la causalidad textual por el rol protagónico de Juan el bobo, quien se convierte en el centro de la significación para condicionar las acciones de los demás personajes alrededor de él, y de esta

4 Todos los textos citados han sido tomados de: Salas, Yolanda (1985) *El cuento folklórico venezolano. Antología, clasificación y estudio*. Caracas: Academia nacional de la historia.

5 Recordemos que una situación parecida se produce en el cuento *La gallina degollada* de Horacio Quiroga.

forma, la esposa noble desciende a los estratos más humildes y pobres para traerlo a su lado, luego de un viaje de Juan el bobo a casa de su madre. Operando la transposición de roles y posicionamiento enunciativo en torno a la inversión causal de la tradición literaria en este tipo de relatos.

Y en el cuento *Pedro, Juan, el gigante y la princesa*, se hace recurrente la picardía como coadyuvante de la anormalidad; Pedro es el hermano astuto que se va a vivir con el rey luego que se pierde en el pueblo, y Juan es el hermano pendejo, quien vive con un brujo, y se transforma en su ayudante para vencer al gigante, y toda aquella clase de pruebas que le impone su hermano como encargos del rey, alcanzando el objeto del deseo que es la princesa, con quien se casa. Y aquí estamos en presencia de un pacto ficcional que posibilita la consecución de los objetivos, desde el constructo mítico se vence al poder establecido, se desplaza el héroe prefigurado como tal.

Por lo que es importante destacar la hibridación referencial de estas manifestaciones narrativas y la literatura universal, cuando se utilizan íconos anclados en los relatos tradicionales con personajes y ambientaciones muy locales que revelan el elemento idiosincrático; más aún, con los principios de la novela picaresca y la denostación de habilidades de los menos favorecidos física o socialmente que rompen con todo condicionamiento y superan a los más avezados.

En este sentido es menester acotar que en los relatos populares venezolanos, la anormalidad está asociada a lo mítico, abundan los personajes harapientos, menesterosos, viejos, deformes que representan la deidad constituida en condescendencia para lograr el objeto deseado. Y vuelve a darse la ambivalencia representacional de un cuerpo místico enmascarado en otro que tiende a lo monstruoso, radicando en esa figuración la posibilidad e imposibilidad de alcanzar lo pretendido a partir de un comportamiento ético: quien rechaza lo anormal es castigado,

mientras que quien lo acepta es premiado. Por lo tanto, es un premio a la inocencia del bobo, pendejo o estúpido que ayuda desinteresadamente.

De tal manera, en el cuento popular venezolano, fabular es hiperbolizar el plano ético en su intención didáctico-moralizante que se vale de la anormalidad como elemento normatizante, donde los cuerpos anormales representan la virtud a ser premiada, aun cuando eso suponga una inversión de la causalidad que redunde en el desplazamiento de lo normal por lo anormal en cuanto a la figuración heroica. Y allí la figura de Juan el bobo es un ejemplo recurrente como isotopía de la deconstrucción de lo establecido e inserción dentro de los espacios del poder, donde la periferia se hace del centro y desplaza a los “normales”, héroes por excelencia.

Pero además de la figura del bobo o pendejo, también se estructuran a partir de la humanización de animales u objetos, lo que le otorgan una funcionabilidad desde la dicotomía humano/bestia. Y eso lo podemos apreciar en el cuento *el pececillo verde*, donde se da una mixtura de formas animales que se homologan con lo humano representado por el deseo de casarse, y en general, cuando lo humano se enmascara dentro de cuerpos ajenos, que recuperan su forma original a partir de la relación sexual, en la cual, la sexualidad se convierte en una forma de encubrir el cuerpo deseante, que viene a ser la conciencia de la textualidad que legitima lo anormal dentro del discurso estético: “Es monstruo el ser en quien leemos la mezcla de dos reinos, porque, por una parte, cuando podemos leer, en un único y mismo individuo, la presencia del animal y la de la especie humana, y buscamos la causa” (Foucault, 2000; 69).

Entonces, dentro de esa ambivalencia corporal, surge una interrogante; ¿Dónde está el héroe? En lo humano o en lo animal⁶, o en su

⁶ Con respecto a la configuración del héroe en función del bestiario desde las formulaciones clásicas de la literatura hasta el comic, la hibridación de estas formas ha sido estilísticamente utilizada para la potenciación de la figura que reside en los predios de lo sobrenatural;

interacción como bestiario simbólico de una referencia ética. Y pensamos que una respuesta nos acercaría a la intención de la pregunta; en el desplazamiento simbólico entre la normalidad y la anormalidad como elementos de distinción discursiva y estructuración temática, porque la anormalidad conduce a la normatización textual a partir del contraste referencial que en un gran sentido va a recaer en el personaje, quien a pesar de sus deformidades, tiene cualidades éticas. De por sí, en la dicotomía hombre/monstruo, la atracción que depara rompe con la causalidad, lo hace ser aceptado dentro de los contextos narrativos.

Por lo tanto, la anormalidad será agente mediador entre los mundos en contraste para estructurar el orden simbólico de los relatos en función de la periferia que irrumpe dentro la causalidad temática para subvertirla a partir de una semiosis de la imprevisibilidad, en la cual, los normales ceden sus roles a sus pares oposicionales en aras de la propuesta estética, unas veces sustentada en lo ético, otras en lo irónico; pero siempre, en la búsqueda de la interacción simbólica como producción de sentidos y significados.

Conclusión

Bajo el enfoque desarrollado, la heroicidad es un espacio enunciativo en el cual interaccionan diversos elementos desde donde se pueden establecer relaciones de significación que coadyuvan en la constitución de lógicas de sentido o argumentación, en las cuales, la matriz actancial juega un papel fundamental dentro de las interacciones simbólicas a manera de perspectivas metodológicas. Bajo esta referencia, se ha asumido la figura del héroe en contraposición con el bobo en la literatura venezolana, para desde lo divergente/convergente, establecer la traslación de roles y migraciones referenciales, tanto de los procedimientos estéticos como en la construcción de la identidad actancial.

como forma de hiperbolización de las facultades adquiridas por el sujeto agente de las acciones que lo consagran frente a los acontecimientos y sus semejantes.

E indudablemente la identidad actancial es consustancial con la identidad narrativa en su funcionalidad vinculante entre: autor, lector, texto y contexto, para la diversificación de las posibilidades de significación del acto de la interpretación. Así, la figura del bobo trasmigra los planos enunciativos para configurarse como centro del eje accional con respecto al objeto del deseo pretendido en los relatos, creando una nueva figuración de la heroicidad más allá de los cánones establecidos por la tradición literaria, mediante la configuración de escenarios narrativos a partir de diferentes fusiones referenciales.

Básicamente, la anormalidad excluida en los planos de lo real, ingresa a los espacios de la literatura para configurar una resignificación desde los planos enunciativos en función de la creación de mundos posibles; mundos de la refiguración de las causalidades 'reales' en su transposición a los escenarios ficcionales como formas dialécticas para la definición de la identidad actancial en su constante construcción a medida que avanzan las tramas discursivas. Y allí las posibilidades se ensanchan entre la diversidad que depara la imprevisibilidad e incorporación de lo excluido a manera de referencia de procedimientos estéticos subversores de los paradigmas tradicionales sobre la heroicidad.

Aún más, la corporalidad, mediante la transmigración del bobo a los roles heroicos abandona los preceptos comunes sobre la belleza y consiente la aparición del cuerpo sensible devenido del mundo íntimo del personaje, en el cual descansan los pilares ético-morales que lo hacen transfigurarse en una anormalidad cautivadora, donde la bestialidad es mucho más cándida que la supuesta humanidad de los más astutos y potenciados físicamente. Entonces la hibridación corporal se hace estamento de la identidad actancial del héroe complementario que logra cohabitar en las historias textuales constituyendo sus propias causalidades que llegan a ser determinantes en los relatos.

En definitiva, héroe y bobo interaccionan en la literatura venezolana para decantar espacios de la significación desde la complementariedad divergente y fundar aplicaciones muy propias de preceptos universales de la literatura en el ámbito nacional e impregnar esas referencias con el carácter local para emprender nuevas rutas de significación en las cuales los cuerpos se integren ante la paridad oposicional normal anormal; héroe/bobo, y así asumir la hibridez como recurso estilístico.

Referencias bibliográficas:

- Blanchot, Maurice (1993) *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Denis Bertrand, (2002) Enunciación y cuerpo sensible. Poética de la palabra en Miguel de Montaigne, en *Tópicos del Seminario. Presupuestos sensibles de la enunciación*, (7); 53-75.
- Foucault, Michel (1996) *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel (2000) *Los anormales*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Gallegos, Rómulo (1958) *Doña Bárbara*. Argentina: Espasa-Calpe.
- González León, Adriano (1969) *País Portátil*. Barcelona: Seix Barral.
- González León, Adriano (1994) *Viejo*. Colombia. Alfaguara.
- Greimas, Algirdas (1990) *En torno al sentido*. Madrid: Gredos.
- Kant, Immanuel (1990) *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid. Alianza Editorial.
- Meneses Guillermo (1981) *Espejos y disfraces*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Salas, Yolanda (1985) *El cuento folklórico en Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (Vigésima edición.): Madrid.

Hernández Carmona, Luis Javier

La interacción simbólica entre héroe y bobo en la literatura venezolana

Ricoeur, Paul. (1996) *Tiempo y narración I*.
México: Siglo XXI Editores.