



Espacio Abierto Cuaderno Venezolano de Sociología
ISSN 1315-0006 / Depósito legal pp 199202ZU44
Vol. 21 No. 3 (julio-septiembre, 2012): 480 - 501

Sobre la temporalidad discursiva y el sentido común venezolano en un pullman: Un ensayo de etnografía hermenéutica

*Luis D' Aubaterre**

Resumen

El objetivo de este artículo es exponer un estudio etnográfico-hermenéutico sobre la temporalidad discursiva y el sentido común venezolano, vivenciados durante una serie de viajes en autobús durante la década de los años '90, cuando el autor debía viajar regularmente hasta la ciudad de Caracas. Desde una perspectiva fenomenológica intimista, se emplea un modelo de análisis del discurso (Parker, 1995), que propicia indagar sobre el mundo de vida del venezolano a partir de la semiosis social y las prácticas comunes de la gente, registradas en un "no-lugar" (Augé, 1993), el limitado espacio funcional, ergonómicamente diseñado para el transporte público inter-urbano de un *Pullman*.

Palabras clave: Temporalidad, discursividad, sentido común, etnografía, hermenéutica.

Recibido: 25-01-2011/ Aceptado: 23-02-2012

* Universidad Nacional Experimental de Guayana (UNEG). Puerto Ordaz, Venezuela. E-mail: lidauberte@gmail.com

Regarding Discursive Temporality and Venezuelan Common Sense on a Pullman Bus: An Essay of Ethnographic Hermeneutics

Abstract

The aim of this essay is to explain an ethnographic-hermeneutic study about discursive temporality and Venezuelan common sense, experienced during a series of bus trips during the 1990s, when the author travelled regularly to the city of Caracas. From an intimate, phenomenological psychosocial perspective, a discourse analysis model (Parker, 1995) is used, which fosters investigating the world of Venezuelan life starting from social semiosis and the common practices of people recorded in a "non place" (Augé, 1993), the limited functional space, ergonomically designed for inter-urban public transport: a Pullman bus.

Key words: Temporality, discursivity, common sense, ethnography, hermeneutics.

Introito

Este ensayo se inscribe en una playa aún poco frecuentada, donde se bañan y asolean hechos banales de la vida cotidiana que, desde hace poco, se constituyen en "objetos" de investigación. La narración y el modo expositivo escogidos, no pretenden indicar un modelo a seguir, éstos fueron anudándose a medida que se componían fragmentos del relato y reflexiones temáticas. Las alusiones al relator, la descripción de "escenarios" y "movimientos" no pretenden ser objetivas, sino una lectura interpretativa *post-facto* de eventos banales de una micro-historia que acaecieron hace 16 años, los cuales fueron registrados y analizados en los años '90, mientras el autor transitaba de noche en autobús, haciendo un largo trayecto (Caracas-Puerto Ordaz: 900 kms. aproximadamente).

Escenario I

Terminal de Autobuses del "Nuevo Circo" de Caracas¹, 7:15 p.m.; un día lunes del año 1994: en medio del monóxido de carbono que exhalan los tubos de escape de unos 100 buses de diversos tamaños, modelos y colores, mal estacionados en espacios llenos de grasa, aceite, papeles y toda suerte de desechos que gente, perros, gatos y viento, dispersan por doquier. El ambiente es denso, no sólo por el humo de los carros, sino por el desagradable kaleidoscopio de olores ácidos, lechosos, grasos, dulzones, que se entremezclan y desti-

lan entre los intersticios de los vehículos y la gente; por el cambiante bullicio que pulula alrededor del Terminal: una cacofonía estridente compuesta de *hits* musicales provenientes de equipos de sonido instalados aquí y allá, en kioscos y negocios de buhoneros, conjugándose con: cornetazos, el sordo run-run del tránsito caraqueño, parloteo, gritos, silbidos y ruidos que choferes, colectores, pasajeros, buhoneros, fiscales de tránsito, chamos² de la calle y otros, producen espontáneamente.

La temperatura fuera del Terminal debe ser de unos cuantos grados menos. Hay además, cierta tensión difusa: mucha gente fuma, tararea alguna cancioncilla, escruta sus narices buscando algo incómodo, conversa con alguien que hace la cola, trata de seducir a una linda muchacha que pasa cerca... En parte, porque los pasajeros estamos expectantes, por la llegada del autobús que nos conducirá a nuestro destino; en parte, porque sabemos que hay malandros, carteristas y rateros³, que en cualquier momento pueden robarnos un bolso, el reloj, la billetera o cualquier cosa que esté a la vista y sea algo atractiva o, en el peor de los casos, agredirnos físicamente. La presencia habitual de policías y militares es otro ingrediente de este complejo escenario al que vengo una vez por semana, para hacer el trayecto (11 horas), de Caracas a Puerto Ordaz, donde vivo.

Debido a la irregularidad del servicio, generalmente los pasajeros llegamos hora y media antes de la hora oficial de salida; es también una manera de asegurarse un puesto preferencial, pues casi nunca se respeta el número de asiento registrado en el pasaje. Muchos vienen apertrechados con almohadas, cobijas, *sweters* de lana o toallas, por si les toca viajar en uno de esos *pullman* con aire acondicionado: unas verdaderas "neveras". Eso tampoco es previsible: a pesar del vistoso anuncio que muestra un vehículo último modelo, con "servicio de lujo, ejecutivo"...; a menudo, los buses tienen 15 ó 20 años de experien-

- 1 El Terminal de Autobuses del Nuevo Circo de Caracas para rutas extra-urbanas, funcionó durante 40 años en pleno centro de la capital venezolana; en la década de los '90 se convirtió en un foco de graves problemas urbanos: tránsito, sanidad, marginalidad, delincuencia, contaminación ambiental e inseguridad. Fue demolido en 1998, por orden del Alcalde Alfredo Ledesma.
- 2 "Chamos": venezolanismo empleado desde la década de los años '70 para designar tanto a niños, adolescentes y jóvenes.
- 3 "Malandro": nombre que identifica a jóvenes delincuentes urbanos imprevisibles, a menudo drogadictos, provenientes de barrios marginales, cuya agresividad puede hacerlos cometer cualquier delito. "Carterista": delincuente especializado en robo de carteras, billeteras y portafolios, extrayéndolos sin que la víctima se percate o mediante un arrebato. "Ratero": delincuente hábil y ladino; roba cualquier cosa de personas, automóviles o casas.

cia, bien rodados por la vida, con ruidos, zumbidos y mala amortiguación, fallas en motor, frenos o sistema eléctrico, lo cual redundará en averías y reparaciones en plena carretera que alargan el viaje, ofrecen un tema de conversación y hacen más emocionante la travesía.

Escenario 2: acto I: Llegada del bus.

La gente se excita de repente, al fin se ve la trompa blanca con dibujos lineales y letras rojas, con el logotipo de la compañía!... Comienza a moverse, agarra sus bultos, se gritan unos a otros llamándose o insultándose, según lo conveniente: se oye el ruido del poderoso motor que se acerca más hacia el lugar donde estamos parados. Es necesario apartarse ya que el autobús se estaciona justamente donde estábamos provisionalmente instalados. Órdenes, ruido y calor...: los pasajeros nos agolpamos cerca de la puerta de entrada del vehículo antes que se detenga. Todos quieren entrar; sentarse a descansar luego de una hora de espera, respirar el frío que hay en el interior del enorme *pullman* último modelo, con aire acondicionado y equipo de sonido con dieciséis altoparlantes distribuidos longitudinalmente, que nos ha tocado en suerte para viajar esta noche. Un empleado de la compañía impone orden y comienza a llamarnos por nuestros números. Cada cual sube al interior del vehículo siguiendo el número correspondiente, pero enseguida, toma el puesto de su elección; esa es la regla tácita que todos conocemos por experiencia. Una vez dentro, muchos tratan de ocupar dos puestos para evitar tener un vecino obeso que ronca, una señora mayor que tose, o una mamá con su muchachito que se pone a llorar a media noche, o un galán que quisiera pasar la noche seduciendo a una tripulante...: "por si acaso". Si hay pocos pasajeros, se coloca el equipaje de mano y la chaqueta sobre el asiento vecino, o uno se sienta atravesando las piernas haciéndose el dormido, o bien frunciendo el ceño con cara de pocos amigos: hay muchas formas de hacerlo⁴.

Ya estamos en otra atmósfera: separación total del exterior hediondo, feo, sucio, peligroso, caluroso y ruidoso. Suerte de pecera tecnológica, los vidrios panorámicos nos permiten ver un fascinante espectáculo ciudadano casi mudo: una película donde se gesticula, respira, se agrede, suda.. Hasta hacía

4 El Mundo de vida (Schütz, 1970; Moreno et al., 1998), en el cual nos construimos como personas/ ciudadanos, supone un denso, complejo y profundo aprendizaje de reglas no explícitas, permitiéndonos hacer lo necesario sin pensarlo: ello constituye parte del sentido común. A menudo encontramos que estas "reglas de uso" cultural, contravienen a las reglas formales que impone la Ley, el deber cívico o el fabricante.

poco, éramos parte de ese ahora exterior, que vemos comfortable-mente instalados en nuestras butacas, transplantados a un espacio autosuficiente que nos mantiene frescos, a 18°C, conectados al hilo musical que nos une en comunidad pasajeril.

Pasados los movimientos de instalación del equipaje, consignación de boletos, control del listado de pasajeros, aclaratorias que siempre pide uno que otro inexperto viajero..., los ocupantes del *pullman* se tranquilizan y se amoldan pasiblemente a las exigencias ergonómicas de la tecnología traída del 1er. mundo y aderezada por nuestro 3ro. Estos *pullman* imponen sus reglas al usuario: de dicharacheros, habladores, cuenteros y mamadores de gallo que, generalmente, somos los venezolanos; nos tornamos silenciosos, reposados, apacibles y "civilizados". Nadie fuma, bebe o come, casi nadie intenta hablar con el/la vecino/a, hasta los niños chillones se calman y duermen rápidamente bajo el efecto hipnótico del "swissss" que se escapa de las ventanillas del aire acondicionado: se nos enfrían los ánimos. Además, una *voz off* nos acompaña desde el principio y hasta el arribo: es el hilo musical que inunda todo el ambiente, único discurso permitido de circular entre todos. Este espacio tecnológico en el cual nos comenzamos a desplazar sin hacer el menor esfuerzo, en posición de descanso, bajo el sostenido silbido del aire frío que adormece, con el ambiente musical que nos homogeneiza y acompasa nuestras respiraciones, nos prepara todo un itinerario discursivo que parece natural y familiar.

Primer movimiento: imerengue!

i"cháca-raca /cháca-raca /cháca /chá!; icháca-raca /cháca-raca /cháca /chá!", es un tempo 4x4 o 2x4 sincopado, que puede ir de *Allegro Vivace* a *Allégrissimo*, según variaciones de estilo: "nueva trova", dominicano, tecno... Saliendo del Terminal de Pasajeros, iarrancamos con Juan Luis Guerra y los 4-40!... "¡Ojala que llueva café en el campo/ ojala que llueva café en el campo!"..., un *hit parade* de hace unos cuantos años, que re-escucho aquí rodando en bus, preguntándome si el conductor bajará un poco el volumen en cualquier momento... "¡Ojala que llueva café en el campo!"... Es música para bailar, la letra es simple, como todas las canciones bailables; se aprende a cantar fácilmente, sin que uno se de cuenta, es pegajosa. La música, agradable y algo melancólica, habla de lluvia, campo, café...Supone un lugar latinoamericano, con campos y campesinos que cultivan café desde siempre, desde antes del merengue y del *pullman* en el que viajo, y esperan la llegada de lluvias para que la tierra regada, haga posible la cosecha del fruto árabe, americanizado, que tanto disfrutaban en Europa y los USA.

Otro *clic* metálico del equipo de sonido, impone un espacio en blanco que anuncia otro merengue del mismo canta-autor. La cadencia es suave: *tempo Moderato, slow*: "tun- chucurun-tun/ tun-tun; tun-chu-curun-tun/ tun-tun;

tun-chucurun-tun/ tun-tun"... *"quisiera ser un pez/ para nadar en tu pecera/ y tocar tu piel con mi nariz"*.... Habla metafórica-mente de un pez (el cantante y el pasajero que tararea la canción), que no es un pez sino hombre enamorado que dice a la mujer amada, que siendo ella pecera, él tocaría su *"piel con la nariz"*...Ritmo compuesto, 2 X 4, de merengue-son cubano-bolero, acompasa suave y sensualmente el ondular del pez. Es un merengue para bailar apretado, es ingenuo: sus metá-foras asemejan las que emplean los niños cuando hablan de animales como si fueran perso-nas. Es romántico y acuoso, por las imágenes poéticas que el discurso musical contiene, así como los "objetos" que la canción maneja:

"Quisiera ser": expresión de deseo existencial; aspiración expectante.

"Pez": animal que vive en el agua; en este caso animal doméstico, adorno interior, mascota cuyo hábitat artificial es la pecera. La canción connota este animal como un estado ideal del ser-hombre que canta, a condición que la pecera sea la mujer amada.

"Nadar": desplazamiento en el agua; acción común del pez; en la canción, *nadar* es susti-tuto metonímico de otras posibles acciones del que canta (asumiendo al "pez" como una metáfora idealizada del yo), dentro de la "pecera".

"Pecera": envase artificial de forma y tamaño variables; contiene agua, peces, piedras... sirviendo de objeto decorativo. La canción dice: "tu pecera", aludiendo que "pecera" es propiedad de alguien conocido del que canta ("tú"); sustituto metonímico de un "objeto" perteneciente a la mujer idealizada, amada, a la cual se canta.

"Tocar": acción de contacto con un objeto cualquiera; en la canción este acto se produce mediante la "nariz" del "pez", al contactar el vidrio ("piel") de la "pecera". Es sustituto metonímico de otro contacto simbólicamente equivalente.

"Piel": membrana elástica que recubre estructuras musculares y cartilaginosas de algunos animales; en la canción, se emplea como sustituto metonímico del vidrio de la "pecera". La canción dice: "tu piel", indicando tratarse de un "objeto" perteneciente a alguien conocido del cantante: "tu".

"Nariz": estructura anatómica externa prominente del sentido olfativo que sirve para respirar y oler. La canción dice: "mi nariz", explicitando que es un órgano propiedad de quien canta que, si bien no es pez, se metamorfosea imaginariamente "para tocar" el vidrio -"piel" de la "pecera-mujer".

La armonía de los acordes musicales, la cadencia del tempo y la letra de la canción se conjugan produciendo una nube semántica que apela a sentimientos ambivalentes de placidez y melancolía. Una interpretación psicoanalítica de la metáfora básica de esta canción ("ser un pez" -hombre-amante-, "para nadar en tu pecera" - mujer amada-), prescribiría una explicación referida al fantasma de plácida experiencia acuosa intrauterina en el vientre (redonda

"pecera" original), de la madre: idealidad femenina del Otro irreparablemente perdido, cual paraíso, que se añora y desea en la relación amorosa presente de la mujer amada; que es también "pecera" en la cual el hombre-amante-pez espera "nadar" en su liquidez femenina para "tocar" su membrana cristalina ("piel") con la excrescencia anatómica ("nariz"), que Freud (1976) nos enseñó a descodificar como símbolo del pene. Independientemente de que Juan Luis Guerra conozca o no el texto freudiano de "La Interpretación de los sueños", parece plausible que muchos de los saberes difusos del sentido común que el canta-autor comparte con su público (el *psy-complex* de Parker, 1995), se dejen interpretar a la luz de las "asociaciones libres" que provee la cultura psicoanalítica, las cuales, desde hace ya algún tiempo, Moscovici (1961) y sus colaboradores han demostrado hasta qué punto han sido asimiladas al saber común en Occidente. Esta manera de analizar el discurso, no corresponde exactamente al procedimiento que Parker (1995), recomienda, ya que no sólo se han considerado los "objetos" sino también las "acciones" del discurso-canción.

No obstante, analizando las "acciones" discursivas según la secuencia propia de la canción, es posible visualizar las relaciones semánticas implícitas en el *corpus* del texto, sin alterar la concatenación proposicional del discurso. Por lo demás, el ejercicio hermenéutico de describir el texto reiterativo de la canción y asociar "libremente" los objetos que construye su discurso, nos permite introducir la temporalidad múltiple que se impone en este espacio banal en desplazamiento: un bus que viaja de noche desde Caracas hasta Puerto Ordaz.

Entre-acto teórico I

La discursividad a la cual remite la *voz off* del hilo musical tiene una tesitura no-lingüística que sirve, ora de soporte-fondo a la letra de la canción, ora de para-discurso que ocupa toda la extensión audible en la cual reconocemos una nube comunicativa que se desplaza y desarrolla según una lógica de formas semánticas abstractas (semantemas), sintonizando nuestra afectividad. Aquí parece plausible el supuesto según el cual, lo afectivo no procedería por encuentros y conexiones lógicas, sino más bien, según una relacionalidad significativa otra; no discursiva. Así, lo afectivo se construiría como difusas configuraciones abstractas (imaginario), compuestas por re-presentaciones multidimensionales (senestésicas, olfativas, gustativas, visuales, auditivas, propioceptivas...), colectivamente producidas, compartidas, seleccionadas, privilegiadas o desechadas por cada cultura y que serían apropiadas individualmente, como sentimientos del "yo". Al respecto, Fernández Christlieb (1991), afirma que los espacios comunicativos están contruidos por la mezcla, en proporción variable, de dos elementos: palabras e imágenes.

En el caso del espacio comunicativo postmoderno en el cual estamos rodando (un "no lugar", según Augé, 1993), la comunicación se reduce a un área

pequeña: la butaca reclinable donde dormita el *self* de cada pasajero. Este *self* es reforzado por la separación de cada pasajero respecto a su vecino; tanto por el reposamano (límite de territorialidad), como por una serie de objetos-signo (número de asiento, corredor del pasillo, ergonomía del asiento, espacio maletero, lamparita, obturador del aire acondicionado, etc.), que significan la personalización del servicio “*de luxe*” y “ambiente exclusivo”, publicitados por la empresa de transporte. Esta exclusión del Otro opera incrustando confortablemente al pasajero, en un diálogo trunco con el flujo casi ininterrumpido de palabras, música, ritmo e imágenes, que aparecen y desaparecen en una doble sucesión temporal: a) diacrónica, que va en el sentido de la secuencia de piezas musicales grabadas en los casetes que coloca el conductor, siguiendo el itinerario del viaje y el sentido de las agujas del reloj. Es una temporalidad objetuada de la cual el pasajero pierde, intermitentemente, conciencia; y b) sincrónica, que se produce en función de la coexistencia temporal de imágenes y fragmentos de discursos (recuerdos: reconstrucciones situacionales, sensoriales y semánticas), impregnados de afectos, re-actualizados gracias al ambiente musical re-creado por las canciones grabadas y re-producidas por el equipo de sonido del *pullman*. Esta temporalidad subjetiva parece producirse por efecto de la super-posición presente, de eventos acaecidos en tiempos pasados de la historia personal y colectiva, en donde esas canciones oídas por cada pasajero desempeñaron un papel simbólico de “ambientación”: marcaron hechos y afectos asociados a éstos y se convirtieron en símbolos. Aquí cabe la consideración de Merleau Ponty (1985), de entender la subjetividad como temporalidad, en el sentido de que una y otra serían una invención reciente de la Modernidad que se experimentaría de forma ambivalente y contradictoria. Como afirma Paciuk (2009, s/n), viviríamos una suerte de “desdoblamiento interior a nosotros entre lo objetivo y lo subjetivo; por este desdoblamiento, por un lado, “sabemos” del tiempo y, por otro, actuamos como desconociendo ese “saber”; de modo que ese tiempo queda radicado en aquello que viene a dar testimonio de él, en las cosas o en los otros”. Así, para el sujeto, el tiempo recobraría su protagonismo, siempre que se quiere tematizar u objetivar su vida, o quizás también, volverla espectáculo, en el acto comunicativo de “contársela a alguien” (o a sí mismo), aunque sólo sea con anécdotas. Entonces, el tiempo representaría un fondo común a todos, contra el cual resaltan las peripecias del relato de vida personal.

Segundo movimiento: irancheras!...

Hace más de una hora salimos de Caracas. Deben ser como las 10 de la noche. Estuve en una suerte de “estado alfa” intermitente, dormitando en medio del bullicio sin fiesta del autobús. No llego a tener suficiente sueño para dejar de pensar en un escrito de Parker (1995), queriendo sacarle algún provecho

académico a esta experiencia de calarme⁵ 11 horas de viaje con este ambiente musical, cobijándome lo mejor que puedo con mi gastada chaqueta, a causa del aire acondicionado...

De pronto, un cambio se hace sentir en la atmósfera. No es que hayan subido el termos-tato: cambiaron la serie de casetes del conductor. Ahora vienen las rancheras. ¡Run-tun-tun/ run-tun-tun / Run- tun-tun/ Run-tun-tun!... Un bajo de guitarrón, seguido de mariachis con orquesta de cuerdas, pauta la medida en *tempo* de 3X4 sincopado; un *Adagio ma Non Troppo*.... Precede a la letra de la canción, una introducción orquestal de violines, violas, violonchelos y contrabajo, salpicada de frases cortas de las trompetas y acordes en quintas y séptimas. Canta Rocío Durcal, una española sesentona que, recuerdo era cantante "ye-ye", estrella juvenil del cine español, cuando Franco estaba en el poder, se empezaba a usar mini-faldas, patillas largas y copete a lo Elvis Presley: las chicas de la "nueva ola" bailaban *twist* y *surf* y llegaban a Venezuela noticias de los *Beatles* ingleses... Eran los años '60, yo tenía 9-10 años y era un niño tímido que soñaba ser grande, viajar y conocer el mundo. Vivía en un pueblito (Guacara), cuyas calles eran de tierra y venían burros al mercado, trayendo leña, frutas, verduras y un montón de cosas más; mi escuela estaba cerca de la casa y había un chichero muy querido llamado Pánfilo⁶...

Háblame de ti; cuéntame tu vida/ sabes tú muy bien; que yo estoy convencida/ de que tú no puedes, aunque intentes, olvidarme/ siempre volverás, una y otra vez/ siempre volverás; aunque ya no sientas más amor por mí; sólo por rencor/ yo tampoco tengo; nada que sentir; y es peor/ pero te extraño; también te extraño/ no cabe duda que es verdad; que la costumbre; es más fuerte; que el amor/.

Sin duda, es un diálogo amoroso que la cantante (y quien escucha y tarea la canción también), sostiene con alguien que, culturalmente, suponemos fue su hombre (marido, (ex)esposo, amante; resultan "objetos" equivalentes en este diálogo imaginario). El diálogo ocurriría luego de cierto tiempo de no haberse visto, después de una de esas relaciones infortunadas de las cuales uno y otro salen mal parados, moqueando, echando pestes, diciendo detestarse, pero

- 5 "Calarme": venezolanismo del verbo "calar" usado de forma reflexiva, que significa: aguantar o soportar algo o a alguien, por ejemplo: "¡Tengo que calarme (soportar) a ese viejo fastidioso!".
- 6 Los encadenamientos semánticos referidos aquí como recuerdos de una historia personal, se produjeron espontáneamente en el autor mientras oía esta canción, pero no fueron percibidos con la coherencia redaccional de este párrafo.

que posee un profundo e inexplicable poder de seducción que siempre atrae. No me gustan las rancheras, salvo en las viejas películas mexicanas (blanco y negro), de los '50: con Pedro Infante, Jorge Negrete y Javier Solís. Seguramente porque son recuerdos de infancia tardía, evocándome felices tiempos tempestuosos... Ni modo, aquí estoy en el *pullman* refrigerado, oyendo a Rocío Durcal cantando a lo mexicano una canción cursilona: como suelen serlo las letras de rancheras que casi siempre hablan de amores frustrados, de "mujeres pérfidas y crueles", de "hombres muy machos que sí saben llorar" y cosas así. Luego de tres años de estos agites que procuran los viajes en autobús Puerto Ordaz-Caracas y viceversa, ya sabía que me esperaba el *set* de rancheras, ipero me agarró desprevenido! La canción habla de un tipo de relación afectiva, bastante frecuente por estos lares, que no tardo en etiquetar psicoanalíticamente de "perversa" (sado-masoquista), en donde el "objeto de deseo" de uno y otro, resulta deseable en la medida que se percibe como odioso. La cantante que simula el diálogo, tiene un *status* de poder ("la voz cantante"), sobre el otro, pues sugiere haber superado la dicotomía amo⇌rodio, afirmando que no tiene "nada que sentir" por ese hombre al cual canta, aunque reconoce que eso "es peor" pues, finalmente, confiesa: "también te extraño"... A guisa de conclusión explicativa de estos sentimientos contradictorios, la canción ofrece una curiosa moraleja: "no cabe duda, que es verdad que la costumbre es más fuerte que el amor". No parece muy satisfactoria, pero se asimila como una verdad del sentido común; un viejo adagio: "la fuerza de la costumbre"... Al descomponer el discurso de la canción en los objetos y acciones constitutivos, siguiendo recomendaciones metodológicas de Parker (1995), encontraríamos lo siguiente:

"Háblame": orden verbal; impele a una 2da. persona a decir cosas a "mí".

"de ti": expresión significando pertenencia- propiedad referida a la 2da. persona del singular, sobre quien recae la orden verbal de "decir cosas".

"cuéntame": orden verbal que impele a una 2da. persona a o relatar hechos a "mí". Produce efecto reiterativo del interés de "mí" en saber de eventos sobre "ti".

"tu vida": expresión de pertenencia-propiedad, de una cualidad orgánica referida a la 2da. persona del singular. La acepción utilizada significa: "historia personal tuya", sobre la cual, la cantante quiere saber.

"sabes tú": afirmación verbal sobre la 2da. persona del singular, de que tiene conocimiento sobre algo.

"muy bien": juicio valorativo sobre ejecución óptima de algo; aquí, referido al conocimiento que "tú" tendría sobre algo.

"yo estoy convencida": afirmación sobre estado de certeza que la voz cantante tiene respecto a algo.

"*tú no puedes*": afirmación imperativa sobre la 2da. persona del singular, de no poseer poder-capacidad para hacer algo. Sugiere juicio de valor negativo sobre la capacidad de acción de la 2da. persona.

"*aunque intentes*": expresión condicional sobre la 2da. persona del singular, sugiriendo que, aunque haga algo, no podría; reforzando la idea de su impotencia. "*olvidarme*": verbo indicativo de la acción de "no recordar", autorreferido a la 1a. persona, empleando prenombre posesivo. La voz cantante sentencia que el interlocutor, no podrá realizar dicha acción.

"*siempre volverás*": sentencia imperativa sobre la 2da. persona del singular, de regresar. Persistente y reiterada acción de regreso a la cual estaría impelido "tú".

"*una y otra vez*": repetición de una acción en el tiempo. Refuerza la idea de que "tú" está sometido a una compulsión de regreso.

"*aunque ya no sientas más*": afirmación condicional referida a la 2da. persona del singular, indicando acción de "no sentir". Sugiere que el interlocutor experimentó afectos que ahora no siente.

"*amor (por mí)*": sentimiento o disposición afectiva, sexual, favorable hacia un "objeto"; en este caso, dirigido reflexivamente, hacia la voz cantante. Sugiere que el interlocutor tuvo esta disposición afectiva hacia "mí".

"*(sólo por) rencor*": disposición afectiva de tipo reactivo; sentimiento de aversión. Sugiere reacción emocional negativa contra "mí", íntimamente ligada a un afecto contrario que la voz cantante afirma condicionalmente, que "tú" ya no profesa.

"*yo tampoco tengo*": negación de tener algo, en 1a. persona del singular. Sugiere equivalencia- igualdad de condiciones entre los interlocutores.

"*nada*": ausencia total y absoluta de cualquier cosa.

"*sentir*": verbo infinitivo de la acción de percibir- expresar afectos.

"*peor*": cualidad- atributo negativo superlativo. Adjetivo calificativo de acción, evento u objeto considerado inferior a la categoría de "malo". Juicio valorativo de contraste.

"*pero te extraño*": acción de imaginar un "objeto" conocido, valorado afectivamente, actualmente ausente. Nostalgia, reactualización del deseo por objeto afectivo ausente. La voz cantante explicita que ese "objeto" es "tú".

"*también te extraño*": afirmación reiterativa sobre igualdad de los interlocutores sobre la acción de "extrañar".

"*No cabe duda*": negación imperativa sobre la posibilidad de un juicio incierto sobre algo. Afirmación de certeza respecto a algo.

“(que la) *costumbre*”: usanza, modo rutinario, establecido como parte de la vida cotidiana.

“(es más) *fuerte*”: cualidad de resistencia, solidez, duración, y/o vigor, propia a un objeto. Juicio comparativo superlativo de fuerza.

“(que el) *amor*”: sentimiento o disposición afectiva, sexual, favorable hacia un “objeto”. En este caso, es sujeto de una sentencia absoluta depreciativa, minusvalorante, al compararlo con los hábitos rutinarios de “la *costumbre*”, afirmando que ésta es “*más fuerte*”.

Como suele ocurrir en los discursos amorosos de las canciones, hay aquí dos personas anónimas, facilitando así la posibilidad de que el oyente pueda colocarle los nombres que sean pertinentes: está “yo” (mujer = voz hablante) y “tú” (hombre = interlocutor). El discurso de la canción ranchera, sugiere que entre “yo-mujer” y “tú-hombre” hay una relación de poder en la cual “yo” es sujeto dominante que ordena y hace afirmaciones tajantes respecto a las capacidades de “tú”: “háblame, cuéntame, sabes tú, tú no puedes, siempre volverás, aun-que ya no sientas”. Obviamente, “yo-mujer” tiene el poder de la palabra, mientras que “tú-hombre” se ve reducido al silencio. Esta forma de habla en los discursos de las canciones rancheras mexicanas, es muy familiar, sólo que normalmente, los géneros están invertidos: usualmente la voz cantante es masculino.

Todo ello parece ir en el sentido de cambios culturales que vienen operándose en latinoamérica desde la década de los '60, respecto a la interacción entre géneros. No obstante, la canción ranchera y toda la tradición folklórica mexicana del mariachis, sigue profundamente marcada por una relación de poder estereotipada, instituida socialmente como “desigualdad natural” intergénero (machismo); en donde el personaje masculino es un “hombre muy macho que sabe llorar de amor” y el personaje femenino es “una mujer traicionera, que con engaños mi amor paga”.

Entre-acto teórico II: tiempo y temporalidad discursiva

Resulta incómodo aprehender la noción de tiempo que se experimenta subjetivamente, cuando se escucha las producciones discursivas de estas canciones en un *pullman*, a partir de la definición de tiempo, que la Física Mecánica (newtoniana), propone para determinar las relaciones de desplazamiento de un cuerpo en un espacio euclidiano tridimensional. Sin duda, se trata de proposiciones objetivadas respecto al tiempo, que parece deseable mantener a distancia, pues se refieren a un “régimen de verdad” (Foucault, 1974), distinto del aquí asumido. Desde nuestra perspectiva, todo enunciado reposa sobre una compleja temporalidad discursiva, instituida en cada lengua según reglas sintácticas propias. La peculiaridad estructural de las lenguas indoeuropeas,

nos permite experimentar una delimitación de la naturaleza (Whorf, 1969), cuya multiplicidad de tiempos desborda la trilogía cronológica simple: presente, pasado y futuro. Esa temporalidad discursiva resulta de una propiedad del verbo: su conjugabilidad, pero también, de una capacidad discursiva peculiar que podríamos llamar: evocabilidad; resultante de encadenamientos narrativos de relatos dispersos que marcan/ constituyen eventos de la historia personal y social, que se reconfigurarían a partir del discurso actual (o de eventos no-discursivos), imprimiéndoles una densidad trans-temporal plena de significación para los "parlentes"⁷ (Lacan, 1966), que interactúan activamente con el discurso, (en este caso, con la canción): oyendo, cantando, hablando, discurrendo consigo mismos. Quizás lo fascinante de la experiencia temporal discursiva, es esta suerte de ubicuidad témporo-espacial producida cuando el "parlente" franquea las limitaciones físicas que imponen las relaciones de contigüidad/ continuidad de los objetos en el espacio de coordenadas cartesianas, para discurrir desde el tiempo presente en el cual habla o escribe, mientras que simultáneamente recuerda o re-elabora una narración del pasado, al tiempo que su conversación actual se desliza sintácticamente desde un pasado simple, complejo, perfecto, o compuesto, hasta cualquiera de los futuros posibles que procuran las lenguas indoeuropeas.

Dejando de lado las metáforas, la ubicuidad divina de los textos sagrados (tomada al pie de la letra), aparece siendo eminentemente discursiva, puesto que en el principio del Génesis está el *Verbo*.

La ubicuidad témporo-espacial, propia de la discursividad, parece existir más bien como una cualidad potencialmente vivible por el *parlente*, que como una realidad *a priori* a la cual accede cualquier persona por el sólo hecho de hablar. De ser cierto, ello significaría que, en Venezuela, hay una gran mayoría de personas usualmente tipificadas como marginales, analfabetas funcionales, etc., que sólo vivirían una temporalidad discursiva limitada entre su presente funcional cotidiano y los relatos de su pasado más o menos mediato, sin poder hablar/ conjugar de/sobre su futuro, porque, simplemente "no tienen". Valdría decir que "el tiempo en que vivimos" depende en mucho, de la mayor o menor conjugabilidad con la cual enriquecemos nuestras construcciones discursivas presentes, sobre el pasado y el futuro. El tiempo subjetivo, sería una invención colectiva que se arregla y sintoniza, entre otras cosas, según las condiciones

7 Jacques Lacan (1966), crea este neologismo en francés, *parlêtre* (traducido como "parlente"= ente-parlante), fusionando dos palabras: el verbo *parle* (habla) y el nombre común *être* (ser), para significar la propiedad única del ser humano, en tanto curiosa entidad viva que Es lo que es gracias/mediante la Palabra hablada que lo nombra, define y contiene.

particulares de producción discursiva de cada persona. Sin embargo, es obvio que, a partir de la Modernidad, se ha producido una portentosa institucionalización de lo temporal que afecta profundamente al individuo. Tal como afirma Norbert Elías, eso que hoy llamamos tiempo, es lo que la simbología métrica del reloj nos transmite: "el tiempo es único, porque utiliza símbolos, principalmente numéricos (socialmente instituidos) para orientar el incesante flujo del acontecer, en la sucesión de eventos, en todos los niveles de integración: físico, biológico, social e individual" (Elías, 1997: 24).

Escenario 3: acto II: la parada

El estruendoso silbido de los frenos, acompañado de un bamboleo neumático, el violento encendido de las luces interiores del autobús, la extinción del hilo musical sempiterno y la voz chillona del conductor repitiendo las instrucciones de uso para los pasajeros; nos despierta a todos. Se anuncia que ésta será la única parada que hará el *pullman* durante el viaje... De inmediato, las enlagañadas y mal compuestas caras de los pasajeros comienzan a asomarse a las ventanillas, haciendo deslizar las cortinas aluminizadas. El paisaje resulta irreal: decenas de ranchos de bahareque tienen abiertas sus puertas hacia la carretera, iluminados con bombillos colgantes que el viento de la madrugada mueve; en ellos, mujeres, hombres, niños y perros se afanan sobre los fogones preparando arepas, cachapas; cocinando pollos y carne de cochino, para vender a los pasajeros noctámbulos que arriban por oleadas sucesivas a esta encrucijada de caminos hacia el Oriente del país.

Una suerte de feria: hay música, gente gesticulando comiendo, riendo y hablando con la boca llena, hay bastante agitación alegre. Desde el *pullman* no se oye nada, sólo puede mirarse el espectáculo. Bostezos fuertes, toses de tabaco, estiramientos con entrechocar de huesos... Empolvándose unas, peinándose otros, arreglándonos la ropa estrujada que nos cobija; los pasajeros vamos saliendo poco a poco por la compuerta recién abierta, que deja percibir un vaho de calor húmedo del trópico reconfortante. Olor a leña y grasa quemadas y concierto barroco de salsa-merengue-ranchera-gritos que, al primer instante, no se sabe si despierta o aturde al recién despierto viajero...

Son las 3 a.m., disponemos de 15-20 minutos para satisfacer algunas necesidades básicas: hay dos sucios pequeños y hediondos baños, atiborrados de gente que viaja a diferentes lugares en unos 6 autobuses alineados y llegan dos más que se estacionan ruidosamente. La parada es un ritual, que se produce en un lugar que los conductores escogen porque, además del restaurante, posee un cierto "ambiente familiar", propicio para el encuentro entre ellos quienes conducen sus buses hacia otros destinos. Ellos son una clase especial de personas: tienen poder, autoridad: de ellos depende nuestra vida. Entran hasta el interior del restaurante, hablan con el dueño, tienen menú propio, co-

nocen a lugareños y policías del sitio; los llaman por su nombre y, a veces, invitan a su mesa a mujeres que viajan solas, quienes, a menudo, se sientan en el primer puesto, justo en diagonal o detrás del conductor; probablemente, para sentirse protegidas.

Vago por el lugar buscando un sitio alejado y tranquilo donde orinar, respirar el aire del lugar y observarlo con calma; luego voy a tomar un café. El lugar es mezcla sucia y desaliñada de fuente de soda con restaurante y bodega, "atendido por sus propios dueños"; unos portugueses de mediana edad. Al lado está una estación de servicio en donde los autobuses llenan el tanque de *gasoil*. Al frente, está la hilera de ranchos rebitoqueados, en donde cocinan "comida criolla". Casi todos los lugareños son negros y parecieren celebrar alguna fiesta. Pero no: tan sólo ganan su vida vendiendo comida a los pasajeros, al igual que los niños vendedores ambulantes, con sus "*arepa*", *empaná's* 'e *pollo y café calentico*". Alrededor de los negocios, hay gran cantidad de pipotes desbordados de basura, que contribuyen a empeorar el aspecto decrepito del lugar. Los perros callejeros vienen a husmear y comer sobras pegadas en los papeles grasientos. Los pasajeros de cada autobús forman uno que otro grupo para charlar, fumar y entretenerse mientras pasa el tiempo. Salvo algún encuentro fortuito, una seducción veloz, o una disputa, los pasajeros de los autobuses no se mezclan: se reconocen como un grupo. Unidos por el destino común que tienen, se paran cerca del carro que los lleva.

"¡Fuuuuhh, fuuuuhh!"... Ya se acabó el tiempo de la parada. Habiendo comido, bebido, fumado, hablado, caminado; algo repuestos de la incomodidad de dormir sentados: los pasajeros nos acercamos haciendo cola, para entrar nuevamente al gélido ambiente distanciadador del *pullman*.

Tercer movimiento: bolero-baladas

3:45 a.m. Una pesadez desagradable de tranocho y entumecimiento muscular me embarga, no llego a conciliar el sueño y me duele la cabeza de tanto escuchar música. El conductor, al reinstalarse en su butaca y retomar la ruta, ha estado poniendo una serie de casetes con música suave, romántica y melancólica que, supongo, él considera más apropiada para esta hora: *potpourri* de boleros y baladas, mezclando cantantes de épocas diferentes: Chucho Avellanet, el Trío Los Panchos, Julio Jaramillo y la Sonora Matancera, Léo Dan, Toña la Negra, Armando Manzanero, José Luis Rodríguez y la Billo's, Léo Marín, Estelita del Llano, Los Angeles Negros, Sandro, Nelson Ned... Mirada de imágenes, recuerdos y afectos afloran a mi conciencia, respecto a un pasado ambiguo que a veces reconozco "mío", pero que es también un pasado fantaseado: el de mis padres, cuando eran jóvenes, durante los años '50: cuando en Venezuela había fastuosos carnavales con carrozas, gobernaba el dictador Coronel Marcos Pérez Jiménez con el terror de la Seguridad Nacional, la gente era res-

petuosa, amable, a la usanza europea y se respiraban aires de bonanza económica e insurrección cívica en el medio pequeño-burgués de la capital...

Suena un bolero-balada de "Los Terrícolas", grupo popular de la década del '70 que nunca me gustó... La letra de la canción se repite tres veces idéntica, con arreglos cursis de trémolos guturales del cantante y "solos" punteados de guitarra eléctrica con *wha-wha*. Ella habla nuevamente de una relación amorosa infeliz, en donde la víctima ("yo-hombre"), se auto-compadece con quejidos lastimeros, mientras que la victimaria es, como de costumbre, "tú-mujer": cruel personaje mentiroso que engaña y traiciona el sincero amor de la voz cantante.

Ya estás contenta/ acabaste con mi vida/ mentiste al decir que me querías/
juraste que el amor que tu me dabas/ era sincero y yo en ti creía/ sólo recuerdos quedaron en mi vida/ tristes recuerdos de lo que fue tu amor/ amor traicionero ya me olvidaste/ te puedes marchar.

Es un discurso que participa de uno de los "regímenes de la desesperación" que, según Barthes (1970: 59), afectan al discurso amoroso: la "desesperación violenta". Se sugiere que entre la voz cantante y su objeto amoroso, ha ocurrido una catástrofe: el primero ha resultado destruido pero, de tal manera que sobrevive, emitiendo sentencias culpabilizantes y ofensivas que propenden a una suerte de catarsis. Se cantan las desdichas del amor para exorcizar el mal interior del "corazón". Los objetos y acciones que pueden aislarse dentro del discurso serían:

"ya estás contenta": estado de ánimo alegre expresado gestual o verbalmente con disposición emocional positiva hacia el entorno y hacia sí misma, producida por algún evento real o imaginario. Adjetivo calificativo femenino referido a una persona "tú".

"acabaste": acción de terminar, concluir, gastar o destruir algo, ejecutada por la 2a. persona del singular.

"(con mi) vida": característica orgánica de plantas y animales. Aceptación empleada refiriéndose a la "historia" personal del hablante ("yo").

"mentiste (al decir)": acción de afirmar conscientemente, algo falso como si no lo fuera, que la 2da. persona del singular, realizó. Sentencia acusativa

"(me) querías": acción de desear-poseer un objeto, conjugada en pretérito imperfecto; dicha acción recayó sobre la voz cantante ("me").

"juraste": acción pasada de prometer solemnemente algo ante alguien.

"amor (que tú me dabas)": sentimiento o disposición afectiva, sexual, favorable hacia alguien. Objetivación afectiva que "tú" entregaba a la 1ª persona del singular.

(*"era sincero"*): cualidad de algo expresado sin ocultamientos ni mentira. Calificativo atribuido "al amor" que "tú" ofrecía a "yo".

(*"yo en ti creía"*): acción conjugada en tiempo pasado de confiar en alguien.

(*"sólo recuerdos (quedaron)"*): re-presentaciones memorizadas de hechos pasados, reconstruidos en el presente. Sugiere que, de la historia amorosa pasada, únicamente quedan dichas reconstrucciones.

(*"tristes (recuerdos de lo que fue tu amor)"*): cualidad-sentimiento de pena-aflicción (que puede conducir a estados melancólicos y depresivos), atribuida a reconstrucciones amnésicas de un pasado.

(*"amor) traicionero"*): cualidad de quien quebranta la fidelidad-lealtad hacia alguien o algo. Sentencia acusativa, aplicada metonímicamente la 2da. persona del singular.

(*"ya me) olvidaste"*): acción de "no recordar" o "rememorar", que recae sobre "yo", ejecutada por "tú". Sentencia reprobatoria de la voz cantante.

(*"te puedes) marchar"*): acción de partir, irse o largarse de algún sitio. Sentencia que concluye patéticamente, el diálogo-truncado entre "yo-hombre" y "tú-mujer".

Nos encontramos frente a un discurso amoroso culturalmente estereotipado en muchas de las canciones románticas del género bolero-balada, sobre todo en los clásicos de las décadas '40-'50. Los personajes anónimos, refieren a una condición dramática del "hombre-ingenuo-amante" que habla desde su dolor-despecho y auto-conmiseración, sobre una "mujer-amada-traicionera", que miente al jurar amor pues comete infidelidad al hombre que la ama⁸. A pesar del liberalismo experimentado desde finales de los años '60, las reglas culturales que en Venezuela pautan aún las relaciones de género, siguen profundamente marcadas por esta desequilibrada exigencia de fidelidad femenina y permisividad masculina. En este sentido, el discurso amoroso construido y difundido en la mayoría de las letras de las canciones bolero-baladas, contiene implícitamente, un código ético-moral que marca nuestro sentido común, según el cual la infidelidad amorosa masculina, si bien puede calificarse como "error", "equivocación" o "tontería", generalmente presupone una evaluación social positiva de hombría "donjuanesca" que convierte en objeto deseable al

8 En Venezuela carecemos de una *gay culture* mediatizada cotidianamente, que nos permita suponer que quien "ama" a una mujer/ un hombre, pueda ser otra persona de su mismo género. Es decir, usualmente desconocemos o nos desconcierta, el diálogo amoroso entre mujeres u hombres, en una canción.

hombre infiel. Mientras que, en contrapartida, la infidelidad femenina, apela a lo pecaminoso como estigma que marca negativamente a la mujer de "puta" o "culo alegre", lo cual no deja de convertirla también en objeto profundamente deseable, pero "oficialmente" repudiable.

Cuarto movimiento: joropo

El dolor que siento ahora en mi cuello, delata malas posturas al quedarme dormido recostado sobre el apoya-brazo de la butaca durante más de una hora. Falta poco para llegar a Puerto Ordaz. La cefalea se ha hecho aún más presente con el "pun-pun-pun/ pun-pun-pun/ pun", tempo de 3 x 4 sincopado, *Allegroissimo Vivace*, de un joropo pajarillo que sonaba cuando desperté. Era de esperarse: existe un ritual nacional instituido entre emisoras radiales y conductores de autobuses, que consiste en recibir el alba con una suerte de rezo criollo cantado en coplas de joropo, golpe tuyero, corrió, pajarillo, polo margariteño o coriano, etc., que junto al guarapo de café y la arepa con queso y mantequilla, conforman la misa matinal que restituye una mágica condición, añoranza, estampa folklórica de venezolanidad que, de forma simbólica, reconforta y da ánimos a quienes participamos de ese gentilicio.

Es quizás uno de esos "impactos sensibles" de los que habla Fernández Christlieb (1991), a los que estamos expuestos en los espacios y eventos públicos que hacen parte de nuestro tránsito vital, tal como ocurre en este *pullman*. Este autor advierte que ya no es sobre/desde el individuo que se construye la psico-sociología de la vida cotidiana que nos anima, modela, reprime y satisface, sino entre la "gama azarosa de impactos sensibles" que representan el territorio instantáneo de la comunicación fracturada que configura nuestro nuevo hábitat inter-subjetivo ciudadano, compuesto por los espacios de desplazamiento abigarrados de imágenes, secuencias de sonidos y olores múltiples, entre-cortados (mensajes publicitarios en pancartas y pantallas, ropas y maquillajes, conversaciones de la gente que pasa, etc.): un *logos interruptus* caracterizado por lo efímero, veloz y transitorio de los símbolos que pueblan y dan sentido al mundo compartido.

Así pues, con los primeros bermejos y grises azulados que auguran un día asoleado, la música va despertando rápidamente a los adoloridos y tullidos pasajeros semi-refrigerados.

iAaaaa...ay!, tralai-la-lá/ que lindo huele mi llano/ con el rocío del alba/ re-
gando los mil esteros por donde cruza el gana'o/ no hay tierra como mi tie-
rra/ y eso lo canta el poeta/ mi tierra es un manto verde surcado por ríos bra-
vos/ donde el centauro llanero/ cabalga libre y asole'ao/ sobre el lomo de un
caballo brioso, fuerte y amaña'o/ áaaaaa...y...

La copla suena a letanía bucólica que describe una relación melancólica, casi visceral entre el hombre, la tierra en la que vive y los quehaceres cotidianos que dan sentido a su vida. Cada copla se inicia y termina con un grito-lamento ritmado, luego se continúa en un "tralaleo" que lo suaviza, permitiendo la transición de esta proto-palabra a la letra del discurso en rima de la copla. Desconozco al cantante y al joropo del cual alcanzo a grabar una sola copla que se repite, dos veces en el canto. Los objetos discursivos que se pueden aislar son los siguientes: "Aaaaa...y": grito de dolor; lamento exhalado con fuerza, en función de una percepción real o imaginaria desagradable.

"*tralai-la-lá*": fraseo articulado rítmicamente que a menudo se inserta dentro de las canciones populares o folklóricas, para completar alguna estrofa versificada de la letra. Sugiere alegría- desenfado; su encadenamiento con el grito, permite suavizarlo minimizando el efecto semántico bruto (ira, sufrimiento...) que usualmente tiene un grito.

"*(qué) lindo*": adjetivo calificativo estéticamente positivo respecto a algo/alguien. Atributo que posee un objeto de belleza superlativa. Sugiere valoración afectiva.

"*huele*": acción de oler ejecutada por la 3a. persona del singular. Característica- atributo de los seres vivos que segregan sustancias perceptibles por el olfato.

"*(mi) llano*": superficie plana regular, lisa, igual, que caracteriza a ciertos objetos. Cualidad de simpleza: directo, sin rebuscamientos, sincero. Designa topografía propia de extensiones planas de algunas regiones. Vasta región venezolana del centro y sur-oriente nacional. Tópico-objeto recurrente en la poesía coplera, literatura y música folklórica nacional. El pronombre posesivo "mi", sugiere una relación de pertenencia más simbólica e imaginaria que real, entre la voz cantante (y quien escucha y tararea la canción) y el llano, sugiriendo un lazo afectivo vinculante. El encadenamiento discursivo sugiere que es una entidad vital telúrica cuyo olor es muy agradable.

"*(con el) rocío*": fina lluvia de gotas de agua precipitadas a tierra por efecto de condensación durante la madrugada. El encadenamiento semántico sugiere que gracias a esta fina lluvia que humedece tierra y vegetación, el llano "*lindo huele*".

"*(del) alba*": primeros rayos solares policromos, reflejados en la cúpula celeste al amanecer. Tópico clásico recurrente en poesía y literatura folklóricas y universales. Tiene connotaciones esotéricas: momento en que las sombras de la noche (cuya carga arquetipal de elementos malignos, se oculta en la oscuridad), son disipadas por la luz del astro-rey. Muchos ritos iniciáticos, sortilegios y actos de magia negra y *voodoo*, se hacen antes del alba, *so pena* de perder poder y eficacia.

"*regando*": acción de esparcir agua, atribuida al rocío como agente.

"*(los mil) esteros*": terrenos bajos pantanosos cubiertos de agua y hierbas. Se forman durante la estación de lluvias como lagunas pequeñas y medianas que embellecen el Llano, sugiriendo cientos de espejos de agua.

"*(por donde) cruza*": acción ejecutada de atravesar una línea perpendicular, dibujando una cruz imaginaria en el espacio.

"*(el) gana'o*": grupo de reces (vacas, toros o bueyes), criados en grandes cantidades en Los Llanos. En la semiosis del canto, "el gana'o" no es vaca o animal, sino símbolo poderoso que da sentido a la vida del llanero.

"*no hay*": aseveración absoluta respecto a la inexistencia- ausencia de algo.

"*tierra*": parte sólida de la superficie del planeta. Uno de los cuatro elementos fundacionales de la cosmogonía greco-latina. En la canción, metonímicamente es patria/ terruño, donde se hunden las raíces culturales propias. Sugiere valoración afectiva, simbólica, convirtiéndola en espacio de vida y de encantamiento único. La voz cantante afirma: "*no hay tierra como mi tierra*". Sugiere que el llanero sin "su" Llano, pierde la esencia vital, terrestre, humana: el Llano es tierra-madre del llanero.

"*(y eso lo canta el) poeta*": persona que escribe poesías; juglar- trovador medieval: compositor de canciones versificadas. El canto llanero: tradición oral donde los poetas son los mismos cantores, inspirados en hechos simples de la vida cotidiana, sucesos, creencias, mitos, eventos históricos; convirtiéndolos en: canto épico, trágico, romántico, cómico o estampa.

"*(mi tierra es un) manto verde*": tela en forma de capa empleada para protegerse de frío, lluvia o sol excesivos; elemento que recubre o protege algo contra la intemperie. Metáfora referida a la capa vegetal que cubre el Llano.

"*surcado*": condición-estado de aquello que tiene hendiduras sobre su superficie.

"*(por) ríos bravos*": corriente de agua dulce de caudal considerable que desemboca en otra o en el mar. Adjetivación sugiriendo corrientes peligrosas por rápidos, crecidas y desbordamientos. Sugiere un rasgo característico del Llano.

"*(donde el) centauro llanero*": personaje mitológico griego clásico: mitad hombre, mitad caballo; monstruo fabuloso de gran fuerza, ferocidad, virilidad, que raptaba doncellas. La canción lo identifica al llanero, pues buena parte de su trabajo debe hacerlo a caballo.

"*cabalga*": acción de montar y correr a caballo.

"*libre*": condición socio-política del ciudadano en un Estado de Derecho moderno permitiéndole obrar según su propio albedrío. Sugiere ser el estado "natural" del llanero.

“(y) *asolea’o*”: cosa, animal o persona expuesto prolongadamente a los rayos solares. El encadenamiento semántico sugiere que el llanero vive en plena libertad, cabalgando, expuesto a los elementos naturales.

El discurso poético de la copla apela a una serie de imágenes metafóricas convencionales, suerte de canon estético-narrativo sobre los elementos semiológicos mayores: el llano, el llanero, el caballo y el gana’o. Estos objetos discursivos conformarían una tetralogía mitológica propia de la venezolanidad, que reflejaría la autenticidad misma de “lo venezolano”: representación viva de arquetipos fundacionales. Cuatro, arpa y maracas, son los instrumentos criollos que componen la música del canto épico que describe estampas simples, caballerescas, ingenuas, nacionalistas..., que hacen suspirar o lloriquear a estudiantes venezolanos becados en el extranjero. La simplicidad ingenua de la letra del joropo, tiene la cualidad de deslizarnos temporalmente a un tiempo a-crónico, donde la relación entre hombre y naturaleza sería directa, vital, simple: “*natural*”. Generalmente, la música llanera madrugadora, surte un efecto euforizante en el venezolano que la oye: una especie de reencuentro vivificador, edificante, con lo que serían las últimas sobrevivencias de las narraciones sobre la “tierra heroica”, preñada de “próceres” que a caballo, mal armados, semidesnudos, lucharon y vencieron el yugo opresor español.

Escenario 4: Acto III: la llegada

La sucesión de música llanera folklórica ha sido larga y variopinta: “Caballo Viejo”, “Sabana”, “El Talismán”, “Amor Mañanero”, “Valencia”, “El Silbón”...y otros tantos temas cantados por voces de épocas y estilos tan diferentes como los de Simón Díaz, Gualberto Ibarreto, Estelita del Llano, José Luis Silva, El Carra’o de Palmarito, etc... Se han sucedido dejando un rastro largo de añoranzas confundidas en imágenes cálidas. A medida que nos aproximamos a Puerto Ordaz, el sol ha ido saliendo a calentar la monótona autopista de Ciudad Bolívar, los pasajeros han comenzado a animarse con estiramientos, largos bostezos, deslagañamientos... Cepillos y peines, maquillajes y espejitos, ayudan a componer las caras amanecidas de los viajeros.

Las altas chimeneas del complejo industrial siderúrgico y del aluminio, se yerguen altaneras con su sempiterno humear contaminante sobre el cielo añil: son las 6:30 de la mañana de un martes y las amplias autopistas dejan correr rápidamente a cientos de autobuses que, cual vagones de tren, transportan a los obreros de las Empresas Básicas; muchos de ellos llevan escrito en letras rojas grandes: “*aquí se transporta el futuro de Guayana*”.

¡Al fin, el *pullman* entra al limpio y ordenado terminal de autobuses de Puerto Ordaz!; bajo con mi mochila, me estiro perezosamente y camino fuera para agarrar otro autobús e ir a casa: tomar un café negro, una ducha y un tiempo para comenzar a escribir hace 16 años, esto que usted acaba de leer.

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, M. (1993). **Los "no-lugares": espacios del anonimato**. Barcelona, Gedisa.
- BARTHES, R. (1970). **Mythologies**. Paris, Seuil.
- D' AUBETERRE, L. (2003). "Ciudad, discursividad, sentido común e ideología: un enfoque psicosocial de la cotidianidad urbana". **Espacio Abierto**. Vol. 12, Nro. 2, 168-186.
- ELIAS, N. (1997). **Sobre el tiempo**. México, Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ CH, P. (1991). **El Espíritu de la Calle**. México, Universidad de Guadalajara.
- FOUCAULT, M. (1974). **Las palabras y las cosas**. Buenos Aires, Siglo XXI, 6ta. edición.
- FREUD, S. (1976). **L'interprétation des rêves**. Paris, PUF.
- LACAN, J. (1966). **Écrits**. Paris, Seuil.
- MERLEAU P, M. (1985). **Fenomenología de la Percepción**. Barcelona, Planeta.
- MORENO, A.; BRANT, J.; CAMPOS, A.; NAVARRO, R.; PÉREZ, M.; RODRÍGUEZ, W. y VALERA, Y. (1998). **Historia de Vida de Felicia Valera**. Caracas, CONICIT.
- MOSCOVICI, S. (1961). **La Psychanalyse son image et son public**. Paris, PUF.
- PACIUK, S. (2009). La idea de subjetividad como temporalidad. Consultado el 17-02-2010 en: www.chasque.net/frontpage/relacion/9905/del_encuentro.htm#top.
- PARKER, I. (1995). **Reflexivity, Politics and Power in Psychological Research**. London, SAGE.
- SCHÜTZ, A. (1970). **On phenomenology and social relations**. Chicago-Londres: University of Chicago Press.
- WHORF, B.L. (1969). **Anthropologie et linguistique**. Paris, Denoël/Gonthier.