
Un mito en ocaso y la deriva decisoria del actante colectivo en el cuento “El crepúsculo del diablo”, de Rómulo Gallegos*

José Horacio Rosales Cuevaⁱ

Resumen: Los analistas de la obra del venezolano Rómulo Gallegos afirman que los cuentos del autor eran experimentos para la creación de las novelas y que toda su obra está dominada por la dicotomía barbarie/ civilización. Pero el análisis semiótico del cuento *El crepúsculo del diablo* muestra que la tensión entre tales valores tiene inflexiones más allá de los parámetros consolidados. Esto sigue la idea de que el análisis de objetos semióticos puede estar sometido a parámetros y convenciones difícilmente cuestionables, pero las relecturas pueden detallar cómo el texto convoca elementos del acervo cultural y hace presente situaciones de la vida del lector actual. Este comprendería lo enunciado en el objeto significativo como el reconocimiento de las agitaciones de la realidad presente. Aquí, la investigación se ha realizado con dos modos de lectura de impacto recíproco. En el *studium* se aborda la organización interna del texto para establecer, con la semiótica greimasiana, las correlaciones entre figuras, acciones y valores contenidos del predicado narrativo. El *punctum* observa cómo los constituyentes del enunciado verbal convocan las tensiones culturales que subyacen en la obra, pero también las que el lector puede inferir al correlacionar lo enunciado con la realidad circundante. Ambos procedimientos soportan la hipótesis de que el cuento atañe al ocaso de un mito que pende de las decisiones de un pueblo vacilante y coaccionado ante el proyecto de la modernidad.

Palavras-chave: literatura; mito; Rómulo Gallegos; cuento; análisis semiótico.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2025.223885>.

ⁱ Profesor na Universidade Industrial de Santander, Bucaramanga, Santander, Colombia. E-mail: jrosales@uis.edu.co. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1250-1120>.

Introducción

La obra literaria de Rómulo Gallegos ha sido estudiada en las ciencias humanas por el modo en que las narrativas de este autor representan los problemas del hombre latinoamericano, especialmente del que no hace parte de los grandes ámbitos urbanos ni del desarrollo cultural idealizado, pero que aspira a una modernidad democrática. En los textos galleguianos de los primeros treinta años del siglo XX, Caracas aparece como una ciudad colonial de techos rojos, lejana de la pujante capital de los años 1950 a 1990, como sucede en el cuento *El crepúsculo del diablo*, considerado como un relato en que la tradición de juegos violentos, de la gente con diablos carnavalescos, se encuentra de golpe con la novedad de un extraño payaso. Muchas lecturas del texto estabilizan una matriz que opone barbarie y civilización como el significado aceptable del cuento, en el que se proyecta la categorización de toda la obra galleguiana. Esto equivale a lo que Eco denominaba *ratio facilis*, o la elaboración interpretativa en la que el texto concuerda con un tipo expresivo institucionalizado por una labor codificadora (Eco, 1975, p. 129), lo que para Fontanille es un enunciado interpretativo que adopta, frente a cualquier escena interpretativa, posiciones estratégicas diversas con efectos meta-semióticos (Fontanille, 2008, p. 98).

El crepúsculo del diablo correspondería a esa matriz semántica y meta-descriptiva que se reconoce también en obras de Ricardo Güiraldes, Teresa de la Parra, Darcy Ribeiro, José Eustasio Rivera, Arturo Uslar Pietri, Gamaliel Churata, entre otros. En el consenso, la obra galleguiana hace parte de un criollismo paradójico, que hibrida fuentes románticas, realistas y naturalistas para representar los entornos americanos con el análisis de las costumbres y la exposición de la incertidumbre que surge de la confrontación de la premodernidad, de escenarios rurales, selváticos o pueblerinos, con la aspiración moderna y capitalista de las urbes emergentes. Los relatos de Gallegos, como diría la semiótica de las configuraciones afectivas, integrarían al despliegue de los procesos transformacionales del mundo y de los personajes un tratamiento enfático de los excesos afectivos en el marco de las expectativas (Greimas; Fontanille, 1991, p. 103).

La tematización de la oposición barbarie/ civilización como eje axiológico en la obra de Gallegos tiene estudios que muestran la correspondencia entre campos lexicales, figuras espaciales, temporales y actoriales con que se enuncia la acción en novelas y cuentos. Esta dicotomía es un presupuesto para la lectura de los textos del escritor, como sucede, por ejemplo, con la comprensión del mundo en *Doña Bárbara* (Gallegos, 2013), novela en la que el personaje homónimo encarnaría la premodernidad, una forma de vida que se sostiene sobre un régimen de creencias ancestrales, con una práctica de justicia por propia mano

y un hacer estratégicamente dirigido a la posesión de la alteridad y el entorno, tratados todos como medios para satisfacer las personales urgencias afectivas. En oposición, Santos Luzardo, el abogado educado en la capital venezolana, concreta una justicia no vengativa, afianzada en el ideario de la modernidad, y cultiva cierta humanidad guiada por una racionalidad que intenta solucionar la violencia causada por las frustraciones de la doña. En el desarrollo novelístico, la instancia de enunciación analiza vicios y virtudes humanas y evalúa los modos de ejercicio y confrontación del poder, asunto correlativo a una crítica rebelde y poética al atraso cultural de Venezuela sometida por los caudillos y las dictaduras, como la de Juan Vicente Gómez (N'drin, 2013, p. 158).

En las novelas *Canaima* y *Pobre negro* suceden conflictos alrededor del mestizaje cultural sobre un fascinante paisaje natural, la efervescencia de creencias religiosas, los belicosos modos de supervivencia económica y política y con ciertas convicciones sobre el origen biológico o cultural de las personas para acceder o no al ejercicio del poder. La lucha entre tradición y modernidad coincide con la oposición entre barbarie y civilización y estas categorizaciones se proyectan sobre creaciones de menor extensión, consideradas como variaciones de esta intelección del mundo planteada por la literatura latinoamericana de principios del siglo XX. Por ejemplo, en la antología de cuentos de Gallegos publicada por El Nacional (2013) está precedida por el estudio de Carlos Sandoval, *Gallegos compacto*, donde se expresa que en *El crepúsculo del diablo* está el choque entre civilización y barbarie con una trama sobre el desplazamiento de las tradiciones. Sandoval señala, además, que las limitaciones en la investigación de la cuentística galleguiana se deben al descuido del autor frente a la recopilación de los propios relatos, la aceptada tesis de que las narraciones breves eran conatos de novelas, como era usual en el movimiento literario nacional de la época, y por la sucesiva integración de algunos relatos breves a la estructura novelesca.

No obstante, *El crepúsculo del diablo* es un cuento que merecería la consideración de los matices que encarna, pues cada obra literaria no podría ser sometida a un principio de interpretación según el cual ella se acomodaría sin resistencias a los rasgos típicos de otros escritos del autor o a los significados consolidados por la *ratio facilis*. ¿Es posible considerar que este cuento sea una evaluación de los modos del hacer sociopolítico y cultural con que se puede entender la realidad representada y convocada por la ficción? La hipótesis de la lectura que se propone aquí expresa que, en este texto, sobre el asunto antropológico del chivo expiatorio, se contraponen dos sistemas axiológicos imperfectos, entrañados en un mismo mundo o universo sociolectal, sin que suceda una solución armoniosa a la confrontación de valores. La oblación del diablo, como héroe tutelar y con un destino trágico, es una consecuencia de las decisiones de un actante colectivo, de un pueblo manipulado por un poder

aparentemente civilizado y que asesta un golpe definitivo a la captación mítica del mundo.

1. Metodología

La tesis comprensiva del cuento que se propone aquí no dista de la que condiciona la lectura de toda la obra de Gallegos, pero la investigación y el análisis literarios, con el texto como árbitro de la interpretación, someten lo aceptado a pruebas de falsación. Esta búsqueda correspondería a una *ratio difficilis* que fundamenta el sentido del texto más allá de las convenciones; la labor imperfecta de invención del significado, que el código existente o la *ratio facilis* no siempre prevé, podrá sostenerse en el *studium*. Este consiste en el detallado análisis de la organización material y relacional del enunciado, o el análisis semiótico del texto, de modo que toda afirmación sobre lo analizado sea demostrable para que otras interpretaciones emerjan como un nuevo material engendrado por lo que acontece entre la obra y el lector (Entrevista [...], 2018).

Consecuentemente, el análisis del cuento se efectúa en dos etapas, el *studium* y el *punctum*, que en el pensamiento barthesiano son dos modos de percibir e interpretar la fotografía, pero que Paul Ricoeur (2002, p. 192) retomó como los pilares del arco hermenéutico, del que emerge la dirección compresiva o flecha de sentido. Así, habría un momento de análisis (*studium*) de la organización interna del material que se ofrece a la lectura (cuyo despliegue interno hace posible el análisis figurativo, semionarrativo y axiológico del texto) y, a partir de los hallazgos, se realiza la reconstrucción de la significación en el ámbito de la correspondencia de las coordenadas culturales y situacionales que emergen entre el texto y el lector, como defiende la semiótica de las prácticas cuando describe la escena interpretativa (Fontanille, 2008, p. 94). Es decir, el *punctum* se ocupa de lo que acontece entre el complejo significante y el modo de percepción e intelección del interlocutor que hace pertinente lo enunciado con la experiencia y la propia situación sociocultural. La articulación de ambas consideraciones establece parámetros de significación, pero esto se sostiene sobre la premisa de que ambas etapas no son sucesivas en *stricto sensu*, sino sincrónicas.

2. Resultados del análisis

2.1. *Studium*

Gallegos inició la labor literaria con la dramaturgia y luego pasó a la cuentística, como evidencian las colaboraciones con la revista *La alborada* que, según Julio Horacio Rosales, trataba temas de arte para que los redactores se

alejara de las tribulaciones concernientes a la dictadura de Juan Vicente Gómez y los “motines diarios que no podían tener a sus espaldas” (Martínez, 2001, p. 23). En 1913, Gallegos (2013) publicó una primera colección de siete cuentos en *Los aventureros*, un año antes de publicar la primera novela, *Reinaldo Solar*, apareció *El crepúsculo del diablo*, en marzo de 1919, en la revista *Actualidades*; este relato fue integrado después a la compilación *La rebelión y otros cuentos*, de 1946, y desde entonces a otras importantes antologías venezolanas y latinoamericanas de narrativa breve. Particularmente, este cuento está organizado en dos partes, con una instancia de enunciación expresada en tercera persona del singular, lo que abre la posibilidad de conectar la acción con los planteamientos de crítica social. Este recurso era recurrente en la cuentística criollista de Venezuela de inicios del siglo XX, cuando el estatuto procedimental y teórico del romanticismo de Poe, Chejov y de Maupassant impactaba a los jóvenes escritores, con las derivas que este triple magisterio impuso en la literatura occidental en el despunte de los relatos de Gallegos (Sandoval, 2013, posición 551¹).

La acción narrada sucede en tres momentos que se conectan circularmente en la primera parte del cuento, cuando se parte de un presente en el que el personaje Pedro Nolasco y un compadre observan nostálgicos la fiesta callejera de carnaval. La añoranza remite a episodios del pasado que hacen comprensible el carácter protector de Nolasco como el tradicional diablo de carnaval de la parroquia La Candelaria y la posterior renuncia a esta actuación festiva, cuando es vencido por la gente de prestigio social que no aceptó las condiciones del juego popular, esas en las que el enmascarado dio un latigazo a un joven de influjo inmiscuido entre la gente:

Un foetazo mal dado marcó las espaldas de un muchacho de influencia, y lo llevó a la policía; y como Pedro Nolasco se sintiese deprimido por aquel arresto que autorizaba el hecho insólito de una protesta contra su férula, hasta entonces inapelable, decidió no disfrazarse más, antes que aceptar tal menoscabo de su majestad (Gallegos, 2013, posición 3824).

El tercer momento sucede en la segunda parte del cuento, cuando la narración vuelve al presente nostálgico y se aborda la irrupción del payaso en las calles festivas. El escenario de los tres tiempos que ocupan una jornada es Caracas, festiva, con techos de teja, y el confín donde se relegaban las basuras.

Al inicio de la narración, las figuras permiten reconocer una especie de inacción física opuesta a las dinámicas de la memoria. Al tiempo que pasa mientras se espera se suma la nostalgia que el ambiente festivo y la sequía avivan

¹ En lugar del número de página se señala la posición en la edición ePub para el lector de libros electrónicos Kindle.

en Nolasco, el hombre común, íntimo, reservado, que ocasionalmente asumía el carácter audaz y mítico del demonio desafiante y público de La Candelaria. Se trata de un sujeto patémico que sobrelleva la melancolía del hombre que extraña la máscara y que sigue el movimiento hacia la muerte, aunque con resistencias súbitas para volver a vivir como el héroe tutelar del pasado. Por efecto de los anhelos recordados, esta sensibilidad contradictoria, de extrañeza, irrumpe en el ser del sujeto que valora de manera ambigua un tiempo pretérito que deviene en presente (Greimas, 1988, p. 345), de modo que la vida de este personaje se presenta sumariamente como un complejo proceso afectivo que hibrida la euforia por lo vivido y la desazón por lo que ya no es.

En términos de manifestación formal, el texto preserva marcas de la situación de producción y estas se muestran como figuras discursivas que convocan elementos culturales. Aparte de los topónimos, el único nombre propio en toda la acción narrada es el de Pedro Nolasco, que alude al santo español, originario de la Aquitania francesa y conocido en la tradición católica venezolana². Este presbítero, originario de una próspera familia de comerciantes, nació alrededor de 1182 y siendo joven seglar organizaba en Valencia, con recursos propios, expediciones para negociar la liberación de cristianos capturados y vendidos como esclavos a los musulmanes de África (Jedin, 1986, p. 310). Rodeado de un aura mítica y con el apoyo del rey Jaime I de Aragón, fundó la mendicante Orden Real y Militar de Nuestra Señora de la Merced y la Redención de los Cautivos, cuyos votos incluyen exponerse para liberar a los más débiles en la fe, aun si el mendicante debía entregarse a cambio de los reos. La página de internet de la orden³ dice que la iglesia católica documenta 344 redenciones, unos 80.000 liberados y que Nolasco, fallecido en 1245, fue canonizado en 1628 por el papa Urbano VIII. Entre la célebre iconografía del santo destaca la *Aparición del apóstol San Pedro a San Pedro Nolasco*, de 1629, de Francisco de Zurbarán (obra que se conserva en el Museo del Prado, en Madrid).

Existen elementos coincidentes entre el santo y el personaje del relato, ambos de aspecto excepcional, monacal y presentado en el cuento como “un ente misterioso, que no salía de su casa durante todo el año y sólo aparecía en público en el Carnaval, en su carácter absurdamente sagrado de diablo” (Gallegos, p. 2013, posición 3824). Cabe aquí destacar el aspecto mítico del diablo dispuesto a convertirse en víctima sacrificial por amor al prójimo, pues es esta vocación salvadora del semejante (del que ha caído en la debilidad moral o ética, o que carece de lucidez, como sucede con el actante colectivo del pueblo) es un elemento fundamental en la narrativa del cuento que articula las motivaciones

² En el cuento, Gallegos recupera elementos conocidos en el entorno sociocultural de Caracas y de Venezuela en los primeros veinte años del siglo XX; varios constituyentes del relato son evidencia de ello, como la adjetivación disfórica del payaso, las claves católicas o cristianas y algunas expresiones del habla popular.

³ Disponible en: www.ordenmerced.org.

afectivas, sociales y cognitivas del sujeto; este oscila entre la pública apariencia demoníaca, la discreción de la vida privada y la disposición a entregarse por la alteridad.

El contrincante de Nolasco/ diablo no tiene nombre propio y se reconoce con el sustantivo español payaso, que proviene del italiano *pagliaccio*, derivado de *paglia* o paja, desecho, y *bajaccio* o burlón, mofador, según Dieterich (1997, p. 278). Entre los tipos de payasos, el del cuento provendría de Pierrot, la interpretación francesa de Pierotto, arquetipo masculino de la italiana *Commedia dell'Arte*, pero con versiones afeminadas en el teatro, la decoración, las fiestas de carnaval y la juguetería. Ambos, diablo y payaso, obedecen a una configuración que llega a América desde la tradición europea y que trata de pulsiones, de fuerzas carnales en tensión con la conciencia, como sucede en la contraposición entre lo dionisiaco y apolíneo de las mitologías. Uno y otro cumplen funciones socio-religiosas dado que, desde un horizonte de creencias, responden a necesidades arraigadas en la sociedad humana (Berger, 1997, p. 78) y a modos de resolución de problemas prácticos desde el imaginario colectivo, como el drama del chivo expiatorio para la purga de las energías disfóricas del ámbito comunitario o la confrontación de fuerzas para armonizarlas o dominarlas. Los dos caracteres llevan una máscara o el maquillaje que oculta al intérprete, pero ambos son reconocibles como arquetipos del carnaval por la teatralidad del vestuario, de los accesorios y de la caracterización gestual, proxémica y kinésica.

En el carnaval, los perseguidores ocultan la identidad bajo el disfraz que confiere el anonimato necesario para dar espacio a una función ritual y lúdica; el enmascarado, como Nolasco vestido de diablo, puede perseguir y dar azotes al prójimo en un universo que debe desfogar energías para recuperar el orden después de un tiempo de permisividad y cierto descontrol, como expresaría Bajtín (1999, p. 44), para quien la máscara podía expresar la alegría de la sucesión, la reencarnación, la relatividad, pero también la negación de la identidad y del sentido único. Nolasco y el sujeto que encarna al payaso asumen un personaje de escena, con una función durante el tiempo del rito, de la fiesta, mientras la identidad propia se retrae o se abandona por efecto del maquillaje o la máscara como medios de “una fuga, un remedio, una persecución, un secreto, una historia silenciosa que se disuelve en un gesto y luego va, para regresar, disipada e inestable, esquiva, o al menos reticente” (Ceriani, 2013, p. 2).

Nolasco, en la tarea de liberación del congénere, a pesar de salir victorioso y favorito de la gente en la primera parte del cuento, luego de la lid con el diablo de la parroquia San Juan, enfrenta dos contraprogramas. En el primero, del que no resulta vencedor, sucede cuando la clase influyente y la autoridad apresan a Nolasco/ diablo por haber dado un latigazo a un joven de familia influyente; reducido a la vergüenza, el héroe intenta la restauración del amor propio con la orgullosa retirada de las fiestas populares. Esto coincide con la caracterización

semiótica del avergonzado, quien es sensible a la pérdida de autoridad y al menoscabo del ego, pero también al descubrimiento que le lleva a romper la convicción que él tenía de la propia importancia social. Experimentar esta humillación conduce a la pérdida de confianza en sí mismo por efecto de la evaluación de los otros (Harkot-de-La-Taille, 2000, p. 25) y, por esto, Nolasco abandona el papel social que atañe a los propios objetivos.

El otro contraprograma, tratado en la segunda parte del cuento, corresponde a la muchedumbre fascinada por el absurdo payaso. El narrador afirma que Nolasco sintió rabia y vergüenza, ya no por sí mismo, sino por la gente amada que participaba en la degradación porque al ir tras el payaso perdía “todas las virtudes varoniles para formar en aquel séquito vergonzoso y estúpido” (Gallegos, 2013, posición 3839). Así, entre este nuevo personaje y el diablo interviene este pueblo, un actante colectivo que es estructuralmente frágil, vulnerable, que se metamorfosea (Fontanille, 2021, p. 281) y que el narrador denomina de diversos modos, según evalúa la acción que relata. Será multitud festiva o chiquillería que huye del diablo, séquito vergonzoso y estúpido o mesnada que sigue y obedece al payaso, turba desertora que traiciona, patulea degenerada que iracunda actúa contra el desgraciado con cuernos de chivo que ofrece la emancipación. Este colectivo se convierte en un operador de las decisiones de otros y obra circunstancialmente, a la deriva, con cierta incompetencia ética que no le impide realizar acciones concretas, acometidas con un poder que no se inhibe por el saber y el deber de no matar.

Los itinerarios de los sujetos en el devenir de la acción se condensan en los esquemas canónicos narrativos de búsqueda y el de prueba que pueden sucederse o superponerse. En este caso, el de búsqueda se manifiesta con el pueblo que pretende la diversión festiva y cómoda antes de entrar en la cuaresma obligada para la celebración de la semana santa, mientras que el diablo y el payaso, antes de la disputa, desean el favor de la muchedumbre. No obstante, el programa de prueba domina el desarrollo del cuento y esquematiza cómo los sujetos entran en una relación polémica porque pretenden un mismo objeto, que tiene un sentido no coincidente en el imaginario de cada uno de los contendientes. En los avatares de la confrontación, el objetivo final de Nolasco/diablo es la recuperación de la dignidad del pueblo amado, perdida por los efectos del payaso sobre la multitud; de este, los motivos no están precisados por el relato y se infieren como un dispositivo pasional relacionado con el poder imbricado con el egoísmo.

La muchedumbre es el espejo que refleja los intereses del diablo y el payaso; para Nolasco, el pueblo es un ser amado, una chiquillería que debe ser salvada del envilecimiento de una práctica sin riesgo y, por esto mismo, de una diversión carente de la emoción lúdica que permita reconocer el propio carácter y las facultades para sobrevivir, como sucede al asumir desafíos renovadores

(Gadamer, 2003, p. 148). El ofrecimiento del payaso no plantea al pueblo problemas por resolver, ni provocaciones corporales al fugitivo que se expone, frente al diablo, a un peligro real o imaginario para aprender de sí, para redescubrirse. La muchedumbre, al optar por la fascinación gratuita y segura del payaso, se descarría porque renuncia a probarse en coraje y desempeño regenerador. De esta suerte, la causa de la conmoción profunda de Nolasco es la constatación de que la población dimite al riesgo de retar al diablo, se retrae del vaivén ritual, de la creación palpitante y de los ciclos de la comprensión del yo arrojado al mundo.

El colectivo lúdico y aventurero que se lanzaba tras los diablos caraqueños, en el cuento y en la tradición popular, se caracterizaba por ser aguerrido, vigoroso. Tal vez por esto, el texto, con marcas discursivas de las circunstancias de producción, adjetiva al payaso disfóricamente (*absurdo*, que se abanica como *mujerzuela*, con *repugnante* ademán *afeminado*, *señuelo irrisorio*) y esto conduce a que no se desdeñe, a la luz de los estudios de la relación entre género y lenguaje, que este predicar encaja con usos y expectativas heteronormativas, de lo que no escaparían muchas obras literarias de mayor reconocimiento sociocultural que este cuento. No obstante, si la praxis enunciativa de la época refería a la debilidad y carencia de virilidad con alusiones misóginas y homofóbicas, estos usos estereotipados describirían, con independencia del sexo y del género de los sujetos, la debilidad y la decadencia que surge de la pérdida de la voluntad; de este modo, el narrador y Nolasco evalúan con rigor el modo de hacer del pueblo que abandona la voluptuosidad y el arrojado de jugar con el peligro. Sin embargo, es aceptable que el payaso, en el juego epistémico en que no aparenta ser lo que es, y a pesar de las adjetivaciones, no carece de carácter y autonomía para actuar, pues se afirma que “el payaso conocía las señales del tiempo y tremolando su sombrilla como una bandera prestigiosa, azuzó a su mesnada contra el diablo” (Gallegos, 2013, posición 3854).

El diablo corresponde a la figura del chivo expiatorio, al inmolado por la violencia mimética y cíclica (Girard, 1984, p. 212), a la víctima inocente y linchada, sin la posibilidad de ser vengada, para que la colectividad recupere cierto orden y cohesión social (Mèlich, 1996, p. 155). Su extraordinaria afinidad con el Jesús bíblico hace que el personaje rompa la propia determinación del retiro orgulloso de los carnavales y reaparezca como un bienhechor doliente, como acontece, según el cuento, “a todos los redentores cuando se ven perseguidos por las criaturas amadas. ¡Porque él se sentía redentor, incomprendido y traicionado por todos!” (Gallegos, 2013, posición 3868). De este modo, como en una parábola cristiana, cobra más sentido el nombre del santo dado al diablo, cuyo amor altruista queda inmovilizado por los acomodados estratégicos y manipuladores del payaso sobre la colectividad. Hacia el final del relato, sobre el fondo de resonancias espectrales, de raíces románticas, el narrador retrata a Nolasco como

héroe trágico, pero con una clara alusión a las caídas del condenado en el vía crucis.

La pedrea continuaba cada vez más nutrida, cada vez más furiosa. Pedro Nolasco sentía que las fuerzas le abandonaban. Las piernas se le doblaban rendidas; dos veces cayó en su carrera; el corazón le producía ahogos angustiosos (Gallegos, 2013, posición 3068).

Nolasco/diablo experimenta una agnición aristotélica, pues se percata de la propia *harmatia* o del yerro que lo condena a la fatalidad. Esta falta consiste en ignorar que la respuesta de los amados, ante la reaparición del diablo de carnaval, era impredecible después de la larga ausencia de este y luego de que la muchedumbre experimentara, con el payaso, una diversión sin contactos físicos, sin aparentes peligros.

El infortunio del diablo es causado por el bamboleo decisorio del pueblo que participa en una festividad en la que antes exponía la integridad del yo, individual o colectivo, a los latigazos del perseguidor, como sucede en muchas celebraciones populares. Algunas, emparentadas con el Minotauro, entrañan una violencia aceptada por todas las partes como una regla de juego, de modo que cuando el diablo reaparece en el cuento, el pueblo responde al llamado de la voz ancestral e interiorizada que trae de vuelta el tiempo de la licencia creadora, ese mismo que precede y engendra el orden, la forma y lo prohibido, nociones emparentadas y opuestas al caos (Callois, 2006, p. 127). Pero la narración contrapone a esta fiesta un divertimento sin riesgo corporal, lo que da pie a la tensión entre la presunta barbarie del diablo tradicional y la supuesta civilidad del payaso, lo que ratificaría la dicotomía barbarie/ civilización como núcleo semántico del cuento, pero con inflexiones que se perfilan como espacios de solapamiento e hibridación de valores. La aparición de una moral contra el diablo, convencional figura del mal, en oposición a la tolerancia del delicado y aséptico payaso hace surgir en el fragor ritual un tiempo de desprecio en el que a alguien se le despoja de la dignidad y termina siendo eliminado, lo que Mèlich (2014) considera como la crueldad que manifiesta la indigencia humana.

El vaivén decisorio del pueblo ante un personaje con cuernos, que no conduce a la muerte, y el payaso que, a pesar de la abdicación del contrincante, conmina a matar, se concreta con la lapidación del primero, produce el quiebre de la dicotomía recurrente en la *ratio facilis* y la fractura de la idealización del actante colectivo *pueblo*. La violencia del presunto civilizado es encarnizada, injustificada y efectiva. Nolasco, aterrorizado y en soledad, abdica cuando pierde toda influencia entre los suyos, pero se le enajena la dignidad cuando es perseguido hasta el basurero por la chiquillería amada que prefiere al nuevo guía. Consumado el linchamiento, el payaso renuncia a adjudicarse la responsabilidad de los actos y emprende una fuga de mala conciencia. La gente se dispersa con

el débito de los hechos, a diferencia de los sujetos que asumen los propios actos, como el héroe de la tragedia griega o el pueblo de Fuenteovejuna. Así, el cuento plantea un desenlace pesimista, sin posible cohabitación de los enfrentados dado que uno de estos conduce a la eliminación definitiva del otro.

2.2. *Punctum*

Como se ha expresado, el texto es una totalidad significativa que suscita algo entre él y el lector, quien reconstruye la significación con el reconocimiento de la relación entre las evidencias del enunciado y el acervo cultural apropiado. Esta interacción constituye el *punctum*, que afecta la sensibilidad y la comprensión de quien lee estratégicamente y moviliza el propio ethos hacia la producción de sentido en el entorno sociocultural al que pertenece. Desde el *studium*, el observador del drama expresado por el cuento no podrá descartar que, en términos prácticos, Nolasco/ diablo resulta perdedor. Esto se debe a que el personaje se apega excesivamente a lo que él mismo considera virtuoso, a una tradición de riesgo y a un altruismo inaceptable en un tiempo en que la chiquillería no logra construirse como un actante autónomo, como un sujeto que obraría sin ser vulnerable a la intervención determinante de un tercero. Una diferencia entre los modos de hacer de payaso y diablo es que este no direcciona la acción con órdenes, como sí hace el primero. En este horizonte, la contemplación del ocaso del diablo actualiza la tragedia clásica y la aristotélica *kátharsis* que consiste en observar los sufrimientos de un hombre en conflicto con el cambio que se adviene y cuyo interés por la alteridad no es aceptado, como le sucede, por ejemplo, a Antígona. La tensión violenta entre valores horroriza a quien como un *theörós*, sea como el mensajero ante el oráculo o el espectador de la tragedia clásica griega, participa en el acto festivo (Gadamer, 2003, p. 169) y, atentamente, siente compasión por la víctima sacrificial.

En efecto, el Nolasco/ diablo, un hombre corriente, sin ser el más probo, temible o compasible y que aspira a redimir al congénere, fracasa porque, sin saberlo, provoca las fuerzas defensivas de los demás. Este sujeto, por ausencia de mala intención, no merecería el destino que le acaece y esto coincide con la aristotélica definición del carácter trágico, del que se dice que no sobresale por su virtud y su equidad, pero cae en la desdicha “no por maldad, sino por un gran yerro” (Aristóteles, 2004, p. 64, 1453a). El error de confiar excesivamente en la buena fe de los otros es lo mismo que no saber calcular la respuesta de quienes le rodean y a los que busca liberar, mientras que el colectivo se extravía en las decisiones que toma por empujón o la manipulación que condiciona la acción del sujeto (Moutat, 2009) hacia la alternativa cómoda del payaso. El lector, ante el fracaso del diablo, experimentaría la compasión que “viene a ser como una revulsión psicosomática [...] Lo que cuenta primordialmente es o la molestia concreta que la presencia del dolor ajeno nos produce o el temor de vernos en

algún momento en una tesitura semejante” (Gil, 2015, p. 14). El lector reconoce en escena una humanidad doliente y las amenazas que zarandean una corporeidad como lugar de violencia biopolítica (Mengoni, 2021, p. 13).

En la sociedad contemporánea de occidente, se valora positivamente el egoísmo moral y el ético; estos dos consisten en someterse a reglas para lograr el beneficio propio, necesario para la supervivencia, lo que se debe a que los sujetos buscan colmar los propios intereses, creyendo que estos pueden integrarse en gran medida al interés general (Basso-Fossali, 2021, p. 7). El diablo y el payaso se satisfacen del prestigio que logran en el universo narrado, pero un egoísmo excesivo lleva a la autocomplacencia, sin transparencia (Ottaviani, 2021, p. 2), como sucede con el payaso, cuyas demasías individualistas desembocan en la soberbia, en comportamientos inoportunos y el menoscabo de las libertades y los derechos de otros. En la teoría de la ética y la moral, el interés por la alteridad puede tolerarse, siempre que a nadie le sea impedido alcanzar la autonomía decisoria para persistir en vida con los propios medios. Así, el altruismo es ocasionalmente censurado por incompatible con el sentido común de la supervivencia de quien cuida de sí mismo, pero puede ser admirable si se considera como el hacer de alguien que hace visible la agresión que otro efectúa sobre sí mismo, tal como pretende Nolasco. Esta manifestación desinteresada, o el pago del tonto, obra sin ganancias para el altruista que realiza una cooperación no recíproca (Cervantes; Garat *et al.*, 2020, p. 103), pero el diablo, que actúa así, no descuida la integridad personal y por esto claudica cuando fracasa; sin embargo, este gesto de rendición no le garantiza la vida.

Pedro Nolasco se dio cuenta de la situación: ¡estaba irremisiblemente destronado! Y, sea porque un sentimiento de desprecio lo hiciese abdicar totalmente el cetro que había pretendido restablecer sobre aquella patulea degenerada, o porque su diabólico corazón se encogiese presa de auténtico miedo, lo cierto fue que volvió las espaldas al payaso y comenzó a alejarse para siempre a su retiro.

Pero el éxito enardecía al payaso. Arengando a la pandilla, gritó: ¡Muchachos!, piedras con el diablo.

Y esto fue suficiente para que todas las manos se armasen de guijarros y se levantasen vindicatorias contra el antiguo ídolo en desgracia (Gallegos, 2013, posición 3854).

Si el cuento moraliza con el ejemplo cristiano, la interpretación de la narrativa tendría aquí un quiebre que alude a la formación de aquel que debe decidir entre varias alternativas, como el pueblo que puede escoger entre los retos de la vitalidad lúdica, con dolor de latigazo, y las comodidades del presunto civilizado que resulta extraordinariamente violento. La muchedumbre no es capaz de leer el altruismo de Nolasco cuya filantropía, en la tesis del egoísmo tolerable en la contemporaneidad, sería parte de una praxis mítica, premoderna, ancestral

e irracional de autosacrificio. Las apariencias y percepciones interpersonales conllevan a cálculos, decisiones y acciones impostergables para los actores del relato; entre estos, el pueblo, movilizado por los avatares de la fiesta, no puede resolver razonadamente el propio hacer. Con estas vacilaciones del actante colectivo ante una acción extraordinaria se perfilan mejor los valores del cuento que atañe al orden político y a la formación ciudadana, problemas que el escritor venezolano tenía siempre a la vista como educador.

El payaso, conocedor de la debilidad de la multitud, ofrece refuerzos positivos y empujones que influyen en el comportamiento del actante colectivo. El empujón (*nudge*, en inglés) es un concepto cuestionado por la semiótica, pero fue propuesto por Thaler y Sunstein (2009) en la investigación de la economía del comportamiento y la teoría política; alude a un manejo del poder con efectos importantes que se perciben en la complejidad simbólica, comportamental y factorial de la praxis cultural (Fontanille, 2021, p. 3). Este envión es irreducible a fórmulas simples sobre la acción y consiste en cualquier oferta que se muestra de manera tentadora para alterar de manera predecible el proceder de las personas, pero sin prohibir ninguna otra opción y sin cambiar significativamente los incentivos relacionados con cualquiera de los ofrecimientos. La tentación debe mostrarse fácil de percibir y procesar, como la gracilidad del payaso, y esto hace que en el sujeto se activen, según la teoría de las perspectivas de la economía, procesos cognitivos automáticos, los que conllevan a que el comportamiento proceda de un modo que no necesariamente corresponde a las propias intenciones e interés (Kahneman, 2011, p. 108). En estas formas de incitación, la acción de los sujetos está determinada por modelos condicionantes y el control que sobre él tengan los discursos, los lenguajes, la cultura y los sujetos en posición de poder. Los efectos manipuladores son mejor alcanzados en situaciones abrumadoras para la capacidad cognitiva de un actante, individual o colectivo, o cuando este se enfrenta a limitaciones de tiempo y a presiones que suscitan respuestas irreflexivas y decisiones desacertadas. En el cuento, el payaso activa un dispositivo para que el gentío proceda sin resistencia ética, obedezca a aquel que da los enviones más efectivos o graciosos y cuyo llamado a la violencia prospera en la efervescencia emocional y colectiva.

El payaso condensa valores instrumentales y produce una inflexión de comportamiento en las personas que, sin consensos, hacen algo que puede ser inmediatamente gratificante, pero que excluye todo comportamiento diferente, tal como hacen los conformistas insensibles que aceptan metamorfosearse en mamíferos placentarios en *El rinoceronte*, de Eugene Ionesco, mientras que Berenger, el protagonista, resiste y pone en evidencia el contagio que prolifera como formas sin sentido que deshumanizan (Fontanille, 2022). El pueblo amado por Nolasco, en medio de la marejada, se ve sometido a una táctica de manipulación por la incitación no transparente del payaso o, en otros términos,

por un *poder suave* frente al que no es fácil reconocer al destinador ni los propósitos de este, que no asume las intenciones de las cosas que obliga hacer a los demás (Alonso; Fazal, 2021, p. 4). Lo que el payaso propone a la gente, en oposición al latigazo mítico del diablo, es una opción práctica y atractiva para satisfacer una necesidad con un conformismo gratificante que seguidamente normaliza la proscripción de un tercero. Esta elección supondría compromisos ulteriores y el porvenir del actante colectivo, en caso de que este llegue a hacer memoria para evaluar los hechos y responsabilidades relacionados con la muerte de Nolasco.

La relación triádica entre diablo, payaso y gente pareciera darse en el marco de lo que Fontanille denomina una práctica de moda, que es un modo de identificación fluctuante, oscilatorio, con permanencias pasajeras (Fontanille, 2015, p. 282), en el que se establecen pertenencias sucesivas de los sujetos a modos de hacer, a cambiantes convenciones del entorno social, con el que se mantiene una relación dinámica de aceptación recíproca o de exclusión. Una moda alienante, emergente y que moviliza las decisiones colectivas de la sociedad actual caracteriza a esa chiquillería (es inevitable la relación de los sustantivos con la minoría de edad ética) que entra en una violencia que liquida al mito y que “se hace visible, e incluso escandalosamente ostensible, cuando la normalidad se convierte en un obstáculo para la humanización” (Fontanille, 2020).

Conclusiones

La construcción narrativa de *El crepúsculo del diablo* representa las fragilidades de las decisiones políticas de un actante colectivo frente a dos alternativas opuestas; una arraigada en valores de carácter mítico, que observa el altruismo sacrificial, y otra, más moderna, placentera, menos arriesgada, egocéntrica, de una excesiva racionalidad instrumental. Los cuerpos de las figuras confrontadas en la acción son entidades políticas que participan en la fiesta y despliegan una experiencia semejante a las de circunstancias socioculturales actuales, estrechamente relacionadas con la tirantez entre la formación ciudadana, la desatención al pensamiento crítico y al compromiso social que se desvanece entre facilismos y oportunismos configurados con la autoexposición desesperada de las personas. En el cuento, el empujón que el payaso da a la muchedumbre para matar reduplica el sentido trágico del perseguido y subraya la eficacia del control sobre el colectivo, logrado por el más competente para manipular estratégicamente a los impulsivos y que huye de la escena del crimen que provoca.

El potencial representacional del relato muestra un actante colectivo complejo que responde a una ingeniería para el ejercicio del poder que le hace matar al congénere, fenómeno que desde 1919, año de la publicación del cuento,

pareciera caracterizar acontecimientos cíclicos de la humanidad. La filósofa Laura Quintana se pregunta si las actitudes irreflexivas, poco críticas o emancipadas, más que con la ignorancia o la irracionalidad, tienen que ver con la conformación de una cierta actitud inmunitaria, afectiva y a la vez enjuiciadora que cierra a los cuerpos a la contingencia y a su racionalidad, aunque no de manera inevitable (2020, p. 31). La manipulación de un individuo sobre una colectividad, al estilo de los caudillos latinoamericanos y expuesta en esta narración galleguiana, es un mecanismo cuyo origen e intencionalidad son opacos y esto hace que las estrategias que determinan el hacer corporal de la gente se conviertan en un problema sobre la compatibilidad entre el control de los comportamientos, las inhibiciones de la acción frente a las coyunturas y el estado de derecho.

Para Fontanille (1993, p. 17), el cinismo es un dispositivo afectivo que se despliega en las prácticas discursivas con diferentes modos de focalizar la militancia en contra de los valores aceptados por el universo sociocultural. En el cuento parece darse el cinismo por la vía en que se exhibe la inmoralidad de asumir actitudes intolerables y extremas para resaltar la carencia de sentido en ese mundo representado por el cuento, donde fracasan los sistemas de valores confrontados. Gallegos, político, educador y crítico, además de creador con la palabra, parece retratar a los espectadores contemporáneos que necesitan impresionarse y entusiasmarse a toda costa, que urgen de la embriaguez para escapar de sí mismos, que apremian por experimentar algo que conduzca de la vida dolorosa a otra falsamente paliativa del sufrimiento. El cuento no es premonitorio del futuro que ahora viven los venezolanos, entre otros congéneres, pero sí es un diagnóstico literario del *cómo somos* y del cómo se limitan las propias posibilidades humanas y de convivencia. El relato, intrascendente para muchos, parece comprender la cultura actual donde palpitan las incertidumbres y un contradictorio populismo, que funciona discursivamente como un núcleo semántico inasible, con efectos pasionales, que se adapta a cualquier vacío de valores (Fontanille, 2023). ●

Referencias

- ALONSO ALDAMA, Juan; FAZAL, Mehrvi. Je vais lui faire une offre qu'il ne pourra pas refuser. *Actes Sémiotiques*, n. 124. Limoges, 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.25965/as.6714>. Acceso en: 8 abr. 2023.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos, 2004.
- BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1999.
- BASSO-FOSSALI, Pierluigi. Des index aux pouces. *Actes Sémiotiques*, n. 124, 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.25965/as.6763>. Acceso en: 8 abr. 2023.
- BERGER, Peter. *Redeeming laughter*. Boston: Gruyter, 1997.
- CALLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado*. México: FCE, 2006.

CERIANI, Giulia. Compte rendu: Patrizia Magli, *Pitturare il volto*, Marsilio Ed., Venezia, 2013, pp. 206. *Actes Sémiotiques*, n. 116, 2013. Disponible en: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/4790>. Acceso en: 8 abr. 2023.

CERVANTES, Francisco; Santiago GARAT *et al.* Neural processing of iterated prisoner's dilemma outcomes indicates next round choice and speed to reciprocate cooperation. *Social Neuroscience*, v. 16, n. 2, p. 103-120, 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/17470919.2020.1859410>. Acceso en: 13 marzo 2023.

DIETERICH, Genoveva. *Diccionario del teatro*. México: Alianza Editorial, 1997.

ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1975.

ENTREVISTA a Dr. Jacques Fontanille. Entrevistado por Jaime Otazo. Producción de la Universidad de la Frontera. Temuco: Núcleo TV, 2018. 1 vídeo (32 min 27 s). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=pzfP3ltbyHY&ab_channel=N%C3%BAcleoTV. Acceso en: 3 marzo 2020.

FONTANILLE, Jacques. Devenir rhinocéros ou devenir humain, telle est la question ! *Signata*, v. 13, 2022. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/signata.3576>. Acceso en: 13 marzo 2023.

FONTANILLE, Jacques. *Ensemble*. Liège: PUL, 2021.

FONTANILLE, Jacques. *Formes de vie*. Liège: PUL, 2015.

FONTANILLE, Jacques. Introduction. *Actes Sémiotiques*, n. 124, 2021. Disponible en: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6684>. Acceso en: 19 marzo 2023.

FONTANILLE, Jacques. Le cynisme du sensible au risible. *Humoresques*, v. 4, p. 9-26, 1993. Disponible en: https://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Acynisme.pdf. Acceso en: 3 marzo 2023.

FONTANILLE, Jacques. Les voies (voix) de l'affect. *Actes Sémiotiques*, n. 120, 2017. Disponible en: <https://doi.org/10.25965/as.5806>. Acceso en: 8 enero 2023.

FONTANILLE, Jacques. Populisme : le grand chambardement sémiotique ? *Actes Sémiotiques*, n. 123, 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.25965/as.6440>. Acceso en: 22 marzo 2022.

FONTANILLE, Jacques. *Pratiques sémiotiques*. París: PUF, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 2003. v. 1.

GALLEGOS, Rómulo. *Cuentos completos*. Caracas: El Nacional [Kindle Edición], 2013.

GIL, Luis. Introducción. In: SÓFOCLES. *Edipo Rey*. Bogotá: Penguin, 2015. p. 5-13.

GIRARD, René. *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa, 1984.

GREIMAS, Algirdas Julien. De la nostalgie. *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, v. 7, p. 343-349, 1988. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/cehm_0180-9997_1988_sup_7_1_2134. Acceso en: 10 marzo 2025.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica de las pasiones*. México: Siglo XXI, 1991.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth. Bref examen sémiotique de la honte. *Actes Sémiotiques*, n. 67, 2000. Disponible en: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1029>. Acceso en: 10 marzo 2025.

JEDIN, Hubert. *Manual de historia de la Iglesia*. t. 4. Barcelona: Herder, 1986.

KAHNEMAN, Daniel. *Système 1 / Système 2 : Les deux vitesses de la pensée*. Paris: Flammarion, 2011.

MARTÍNEZ, Lida. *Rómulo Gallegos, novelista y político*. Madrid: Edicomunicaciones, 2001.

MÈLICH, Joan-Carles. *Antropología simbólica y acción educativa*. Barcelona: Paidós, 1996.

MÈLICH, Joan-Carles. *Lógica de la crueldad*. Barcelona: Herder, 2014.

- MENGONI, Angela. De la blessure christique à la blessure biopolitique. *Actes Sémiotiques*, n. 125, 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.25965/as.7240>. Acceso en: 5 sept. 2022.
- MOUTAT, Audrey. Les packagings. *Actes Sémiotiques*, n. 112, 2009. Disponible en : <https://doi.org/10.25965/as.1967>. Acceso en: 3 marzo 2023.
- N'DRIN OZOUKOUO, Léa. *La dualidad civilización/barbarie en la selva* de José Eustasio Rivera: *La vorágine, los llanos* de Rómulo Gallegos: *Doña Bárbara y las pampas* de Ricardo Güiraldes: *Don Segundo Sombra*. 2023. Tesis (Doctorado en Filología Española). Universidad Autónoma de Barcelona, 2013. Disponible en: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/129367#page=1>. Acceso en: 12 nov. 2023.
- OTTAVIANI, Fiona. 2021 Transformations de l'action publique et dynamiques institutionnelles. *Actes Sémiotiques*, n. 124, 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.25965/as.6685>. Acceso en: 13 marzo 2023.
- QUINTANA, Laura. *Política de los cuerpos*. Barcelona: Herder, 2020.
- RICOEUR, Paul. *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. v. 2.
- SANDOVAL, Carlos. Gallegos compacto. Estudio preliminar. In: GALLEGOS, Rómulo. *Cuentos completos*. El Nacional, 2013 [Kindle Edición]. posición: 445-764.
- STOREY, Robert. *Pierrots on the stage of desire: nineteenth-century French literary artists and the comic pantomime*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- THALER, Richard; SUNSTEIN, Cass. *Nudge: improving decisions about health, wealth, and happiness*. New York: Penguin Group, 2009.
- ZILBERBERG, Claude. Notes sur la portée du tempo. *Actes Sémiotiques*, n. 118, 2015. Disponible en: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5506>. Acceso en: 3 marzo 2022.

A myth in decline and the decisive drift of the collective actant in the story “The Twilight of the Devil”, by Rómulo Gallegos

 ROSALES CUEVA, Jose Horacio

Abstract: Analysts of the work of the Venezuelan Rómulo Gallegos affirm that the author's stories were experiments for the creation of novels and that all his work is dominated by the barbarism/ civilization dichotomy. But the semiotic analysis of the story *The Devil's Twilight* shows that the tension between such values has inflections beyond the consolidated parameters. This follows the idea that the analysis of semiotic objects can be subject to parameters and conventions that are difficult to question, but rereading can detail how the text summons elements of the cultural heritage and makes present situations from the life of the current reader. This would understand the content of what is narrated by the significant object but would also recognize the agitations of the present reality. Here, the research has been carried out with two reading modes of reciprocal impact. In the studium, the internal organization of the text is addressed to establish, with Greimasian semiotics, the correlations between figures, actions and values contained in the narrative predicate. The punctum observes how the constituents of the verbal statement summon the cultural tensions that underlie the work, but also those that the reader can infer by correlating the statement with the surrounding reality. Both procedures support the hypothesis that history is about the decline of a myth that depends on the decisions of a people who are hesitant and coerced in the face of the project of modernity.

Keywords: literature; myth; Rómulo Gallegos; story; semiotic analysis.

Como citar este artigo

ROSALES CUEVA, José Horacio. Un mito en ocaso y la deriva decisoria del actante colectivo en el cuento “El crepúsculo del diablo”, de Rómulo Gallegos. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, n. 1. São Paulo, abril de 2025. p. 43-59. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

ROSALES CUEVA, José Horacio. Un mito en ocaso y la deriva decisoria del actante colectivo en el cuento “El crepúsculo del diablo”, de Rómulo Gallegos. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, issue 1. São Paulo, April 2025. p. 43-59. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 11/04/2024.

Data de aprovação do artigo: 22/08/2024.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

