



Universidad de Los Andes, Mérida  
Año 47, N° 75-Especial. 2016-2018

**Revista Actual Investigación**

Dirección de Cultura Universidad de Los Andes

ISSN:  
1315-8589



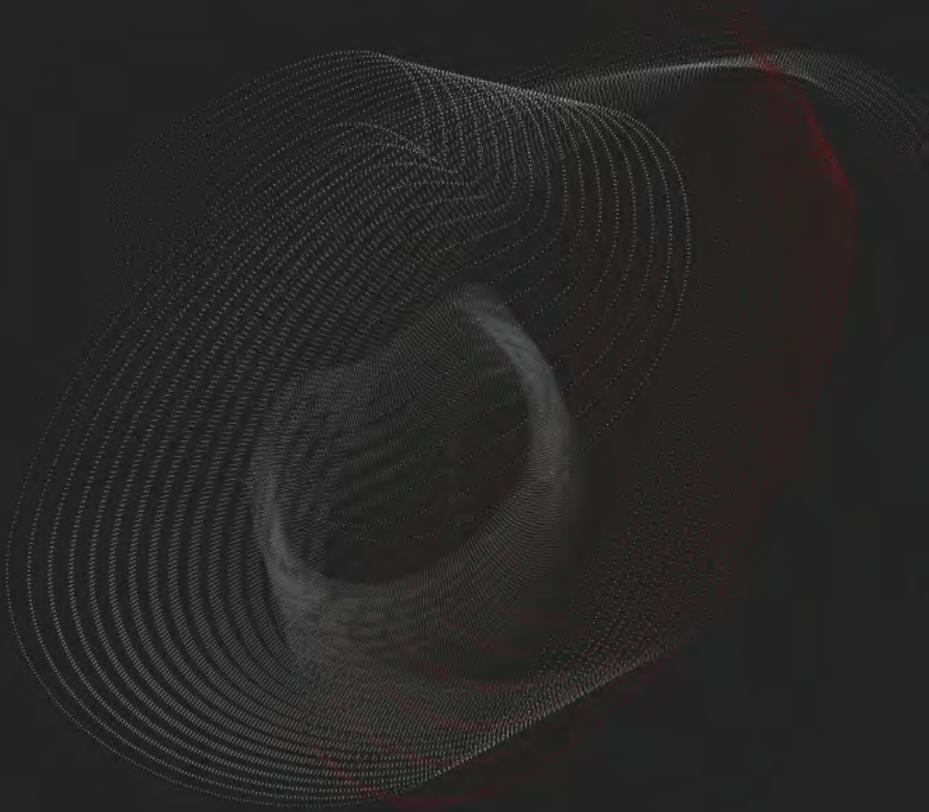
UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
VENEZUELA



Dirección General  
de Cultura  
ula

N°  
**75**

ACERCA DEL ESPACIO



## Fundada en 1968

**Director fundador: Salvador Garmendia**

Revista arbitrada y registrada en el REVENCYT  
Código RV A007 (junio 01/05)

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

AUTORIDADES UNIVERSITARIAS

### *Rector*

**Mario Bonucci Rossini**

*Vicerrectora Académica*

**Patricia Rosenzweig Levy**

*Vicerrector Administrativo*

**Manuel Aranguren**

*Secretario*

**Manuel Morocoima (E)**

*Director General de Cultura*

**Víctor Daniel Albornoz**

*Coordinador General del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA)*

**Alejandro Gutiérrez**

## REVISTA ACTUAL INVESTIGACIÓN

N° 75

*Director de Ediciones Actual*

**Víctor Daniel Albornoz**

(Fac. de Humanidades y Educación, ULA-Ve)

*Directora de la Revista Actual*

**Dianayra Valero Molina**

(Fac. de Humanidades y Educación, ULA-Ve)

*Editora General # 75*

**Dianayra Valero Molina**

(Fac. de Humanidades y Educación, ULA-Ve)

*Coordinadora Editorial*

**Don Rodrigo Martínez-Andrade**

(Fac. de Humanidades y Educación, ULA-Ve)

*Editores adjuntos*

**Carmen Verde Arocha**

**Elizabeth Marín Hernández**

**Bernardo Moncada Cárdenas**

**Eugenia Brazón**

*Asistente Editorial*

**Leonardo Rivas** (Colaborador ULA-Ve)

*Equipo Editorial de Revista Actual N° 75*

*Correctores de estilo*

**Eugenia Osorio** (Colaboradora ULA-Ve)

**Eugenia Brazón** (Colaboradora ULA-Ve)

**Don Rodrigo Martínez-Andrade** (ULA-Ve)

**Dianayra Valero Molina** (ULA-Ve)

*Traducción al Inglés*

**Don Rodrigo Martínez-Andrade**

(Colaborador ULA-Ve)

*Supervisor de Imagen*

**Rubén Bressan** (Facultad de Arte, ULA-Ve)

*Diseño, Diagramación y Concepto Gráfico*

**Damian Asskoul** (Colaborador ULA-Ve)

*Ilustraciones de Portadillas de Sección*

**Bárbara Scardamaglia Lambrecht**

(Barcelona-España) (Colaboradora).

*Cronista Cultural*

**Leonardo Rivas** (Colaborador ULA-Ve)

*Manejo de Redes Sociales*

**Bárbara Scardamaglia Lambrecht**

(Barcelona- España)

**Leonardo Rivas** (Colaborador ULA-Ve)

**Dianayra Valero Molina** (Colaboradora, ULA-Ve)

*Estructuración de Contenido # 75*

**Dianayra Valero Molina** (ULA-Ve)

*Administración de la Plataforma OJS*

**SaberUla** (ULA, Ve)

[info@saber.ula.ve](mailto:info@saber.ula.ve)

*Gestión de la Plataforma OJS*

**Manuel Aguilar** (Colaborador ULA, Ve)

*Comité de Arbitraje*

**Víctor Bravo** (ULA, Venezuela)

**Neida Urbina** (ULA, Venezuela)

**Jorge Torres** (ULA, Venezuela)

**Don R. Martínez-Andrade** (ULA, Venezuela)

**Dianayra Valero Molina** (ULA, Venezuela)

*Comité Editorial*

**Víctor Bravo** (ULA, Venezuela)

**Bernardo Moncada Cárdenas** (ULA, Venezuela)

**Rubén Bressan** (ULA, Venezuela)

**Víctor Daniel Albornoz** (ULA, Venezuela)

**Jorge Torres** (ULA, Venezuela)

**José Luis Chacón** (ULA, Venezuela)

**Don R. Martínez-Andrade** (ULA, Venezuela)

**Fabiola De Navia Guerrero-G.** (ULA, Venezuela)

**Milagros Sánchez Carrillo** (ULA, Venezuela)

**Armando Gagliardi** (Fund. Nacional de Museos)

**Brenda Iglesias** (ULA, Venezuela)

**Carlos Mattera** (ULA, Venezuela)

**Debbye Avendaño** (ULA, Venezuela)

**Ígor Martínez** (ULA, Venezuela)

*Consejo Asesor Nacional*

**Rafael Cadenas** (Caracas -Venezuela)

**Víctoria De Stefano** (Caracas- Venezuela)

**Pompeyo Ramis** (ULA, Venezuela)

**Ricardo Gil Otaiza** (ULA, Venezuela)

**Rocco Mangieri** (ULA, Venezuela)

**Carmen Alicia Di Pasquale** (UCAB-Venezuela)

**Ariel Jiménez** (Curador - Venezuela)

**Susana Benko** (AICA - Venezuela)

**José Rafael Herrera** (UCV- Venezuela)

### *Consejo Asesor Internacional*

Juan José Jiménez Sabater (UASD)  
Zenaida Marín (ULA - Univ. París 8)  
Sonia Kraemer (USF - Quito)  
Adriana Meneses Imber (Galerista - Miami)  
Carlos Palacios (Curador- México)  
Jonatan Alzuru A. (UCV-UACH-Chile)  
David De los Reyes (UCV-UA-Guayaquil)  
Natasha Tiniacos (LUZ/Escritora - New York)  
Susana Benko (AICA - Venezuela)

### *Archivo de la Revista Actual*

Ana Teresa Puente (ULA, Venezuela)

### *Agradecimientos*

Rafael Cadenas (Caracas, Venezuela)  
Víctor Bravo (ULA, Venezuela)  
Carmen Verde Arocha (UNIMET, Venezuela)  
Rowena Hill (ULA, Venezuela)  
Ricardo Gil Otaiza (ULA, Venezuela)  
Abigail Romero  
Alejandro Dávila Llovera (ULA, Venezuela)  
Luis Sierra (ULA, Venezuela)  
Cristiam Muñoz (ULA, Venezuela)  
Liwín Acosta (ULA, Venezuela)  
Yony Díaz (ULA, Venezuela- EUA)  
Blanca Bustos (ULA, Venezuela- EUA)  
Eddy Paredes (Saber ULA - Venezuela)  
Oriana Albarrán (Saber ULA - Venezuela)  
León Ernesto Jiménez Contreras (Venezuela)

### *Estudiantes de Servicio Comunitario*

María Isabel Paredes (ULA, Venezuela)  
María Manrique (ULA, Venezuela)  
Isabella Salazar (ULA, Venezuela)  
Escuela de Medios Audiovisuales  
Facultad de Humanidades y Educación.  
ULA.

Universidad de Los Andes.  
Dirección General de Cultura.  
REVISTA ACTUAL.  
Av. Don Tulio Febres Cordero.  
Edificio Administrativo, ULA, piso 4.  
Mérida 5101. Venezuela  
Tele-fax: +58-274-240-2658

### *Plataforma y Redes sociales*

<http://erevistas.saber.ula.ve/actualdivulgacion>  
<https://www.instagram.com/r.actual.ula/>  
<https://www.facebook.com/Revista-Actual-ULA-114871353489931>

Hecho el Depósito de Ley:  
PP196802ME262



Todos los documentos publicados en esta revista se distribuyen bajo licencia internacional *Creative Commons*. Reconocimiento -No Comercial-Compartir Igual 4.0. El envío, procesamiento y publicación de artículos en la revista es totalmente gratuito. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo.

Se utiliza una Licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta Revista, sin propósitos comerciales.

La *Revista Actual* no se hace responsable de las opiniones, imágenes, textos y trabajos de los autores o lectores quienes sean responsables legales de su contenido y entienden que todos los autores firmantes se harán responsables de las mismas. Una vez recibido el material, pasa a ser exclusividad y definitiva propiedad de la *Revista Actual*.

La *Revista Actual*, posee acreditación del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes.

*Universidad de Los Andes (CDCHTA-ULA)*.

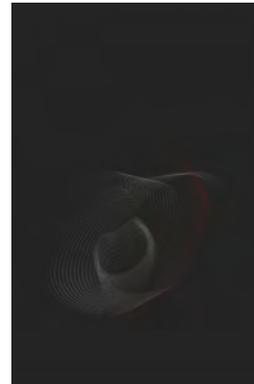


Ilustración de Portada:  
*Espacio de sonido, dibujo y algoritmo.* (2019)  
Genrry Flores

# Índice

## NOTA EDITORIAL

- 6** Dirección de Cultura  
Victor Daniel Albornoz
- 10** *El espacio desocultado*  
Dianayra Valero Molina  
Editora General

## HOMENAJE

- 21** *Cuerpo y ciudad, la aventura vertical del relato. Homenaje a Salvador Garmendia*  
Víctor Bravo

## ACERCA DEL ESPACIO EN LA LITERATURA

- 31** *Presentación* | Carmen Verde Arocha (Editora adjunta)
- 35** *El espacio y mi madre* | Rafael Arráiz Lucca (Invitado especial)
- 37** *El espacio exterior de un texto. El espacio interior de una imagen* | Erik Del Bufalo
- 48** *La exploración de los 'espacios' en la poesía concreta brasileña* | Gabriela Lázaro
- 64** *Las muñecas pigmaliónicas en El Castillete de Armando Reverón y en La Casa Negra de 'Las Hortensias' de Felisberto Hernández* | Julieta Arella
- 78** *El triunfo de las artes. La construcción del espacio de la civilización en el libro V del 'De rerum natura' de Lucrecio* | Víctor Daniel Albornoz

## ACERCA DEL ESPACIO EN EL ARTE

- 96** *Presentación* | Elizabeth Marín Hernández (Editora adjunta)
- 98** *Las metáforas del dolor. Venezuela 2014* | Carmen Alicia Di Pasquale
- 117** *El cíclope exhausto* | Antolín Sánchez Lancho
- 150** *La Instalación como creación en el espacio* | Antonio Salcedo Miliani

## ACERCA DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA

- 167** *Presentación* | Bernardo Moncada Cárdenas. (Editor adjunto)
- 169** *Ciudades poéticas* | John Villar
- 203** *Cuerpo espacio cuerpo* | Bernardo Moncada Cárdenas

## ACERCA DEL ESPACIO EN LA FILOSOFÍA

- 219** *Presentación* | Don Rodrigo Martínez-Andrade (Editor adjunto)
- 225** *Tiempos de espacialización: el espacio como dimensión determinante* | Sandra Pinardi (Invitada especial)
- 240** *El espacio, un tema filosófico, amplio y sinuoso. Su perspectiva desde Descartes, Kant y Hegel* | David De los Reyes
- 258** *El espacio de la conciencia arquitectónica de la subjetividad* | María Ramírez
- 269** *Sentidos del espacio según Merleau-Ponty* | José Luis Chacón
- 283** *Del espacio celeste al espacio terrestre: la unidad del cosmos* | Rebeca Pérez

## OTROS ESPACIOS

- 300** *Presentación* | Eugenia Brazón (Editora Adjunta)
- 302** *La comprensión del espacio geográfico* | Claudio Briceño
- 322** *Del espacio escénico al espacio dramático, la esencia de la realidad en el universo teatral* | Igor Martínez
- 331** *El espacio, aposento de la realidad* | Jorge Cracco

## RESEÑAS

- 345** *Casas muertas. Espacio de la Pérdida* | Florence Montero (A propósito del aniversario de la obra de Miguel Otero Silva)
- 354** *Vida de Lucian Holzer. Apuntes sobre la primera novela de Erik del Búfalo* | Alejandro Sebastiani Verlezza
- 357** *Una 'Malasangre' en el país de las sanguijuelas. Una novela de Michelle Roche* | Rosbelis Rodríguez
- 360** *Desfijar el espacio en la escritura: sobre 'Parte del relámpago' de Jairo Rojas* | Oriana Reyes
- 363** Sobre los autores
- 372** Equipo editor del número 75
- 375** Normas Editoriales de la Revista Actual Investigación

# Dirección de Cultura

## Nota Editorial

Estimados lectores de Actual Investigación, es un placer para nosotros presentarles la tan esperada reactivación de nuestra revista. Después de varios años de inactividad, nos enfrentamos a una serie de desafíos para volver a llevar a cabo la publicación de este número. Sin embargo, gracias a los autores que han confiado sus contribuciones y al esfuerzo y dedicación de nuestro equipo, hoy podemos anunciar que la revista está de vuelta.

Nuestra revista es la publicación periódica activa de cultura más antigua del país y a sabiendas de esto asumimos el compromiso de dar continuidad a lo que sigue siendo uno de los acontecimientos editoriales más importantes para el arte y la cultura en Venezuela.

Durante los últimos años hemos confrontado múltiples situaciones que nos han tornado más difícil nuestra tarea editorial, entre ellas la desatención presupuestaria contra las universidades autónomas venezolanas, la deserción universitaria y la diáspora, además de la pandemia del COVID-19, sin embargo siempre hemos tenido presente que la clave para mantenernos activos parte de la voluntad empeñada de sostener esta revista pese a cualquier vicisitud. La labor editorial de Actual Investigación se lleva adelante sin ningún ánimo lucrativo, con la ayuda de un equipo de voluntarios, pero con la firme intención de que siga siendo una publicación relevante en el campo del arte y la cultura, orientada a ofrecer contenido de calidad académica, con un enfoque en las necesidades de los investigadores y nuestros lectores.

Las ya mencionadas dificultades nos obligaron a ausentarnos por un breve lapso dentro de la periodicidad prevista, motivo por el que este número 75, con su carácter de especial, cubre los años 2016 a 2018, para cumplir con las normativas de acuerdo con la asesoría dispensada desde el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA) de nuestra Universidad, aunque, como lo demuestran las propias contribuciones aceptadas, sus procesos editoriales de recepción, arbitraje y aceptación se llevaron a cabo en fecha más reciente. Vaya nuestro agradecimiento al CDCHTA por apoyar y manifestarse interesado en la recuperación y continuidad de nuestra publicación, muy especialmente a la Dra. Mariela Ramírez y a su director, profesor Dr. Alejandro Gutiérrez.

Igualmente, hemos contado con la participación de los miembros del Comité Editorial, del Comité de Arbitraje y del Consejo Asesor para este número especial, así como lo harán para el siguiente, y de cuyos nombres es preciso dar cuenta en esta breve nota:

### **Comité Editorial**

Víctor Bravo (ULA, Venezuela)

Bernardo Moncada Cárdenas (ULA, Venezuela)

Rubén Bressan (ULA, Venezuela)

Víctor Daniel Albornoz (ULA, Venezuela)

Jorge Torres (ULA, Venezuela)

José Luis Chacón (ULA, Venezuela)

Don R. Martínez-Andrade (ULA, Venezuela)

Fabiola De Navia Guerrero-G. (ULA, Venezuela)

Milagros Sánchez Carrillo (ULA, Venezuela)

Armando Gagliardi (Fund. Nacional de Museos)

Brenda Iglesias (ULA, Venezuela)

Carlos Mattera (ULA, Venezuela)

Debbye Avendaño (ULA, Venezuela)

Ígor Martínez (ULA, Venezuela)

### **Comité de Arbitraje**

Víctor Bravo (ULA, Venezuela)

Neida Urbina (ULA, Venezuela)

Jorge Torres (ULA, Venezuela)

Don R. Martínez-Andrade (ULA, Venezuela)

Dianayra Valero Molina (ULA, Venezuela)

### **Consejo Asesor**

Rafael Cadenas (Caracas –Venezuela)

Víctor De Stefano † (Caracas- Venezuela)

Pompeyo Ramis (ULA, Venezuela)

Ricardo Gil Otaiza (ULA, Venezuela)

Rocco Mangieri (ULA, Venezuela)

Carmen Alicia Di Pasquale (UCAB-Venezuela)

Ariel Jiménez (Curador - Venezuela)

Susana Benko (AICA - Venezuela)

José Rafael Herrera (UCV- Venezuela)

Juan José Jiménez Sabater (UASD)

Zenaida Marín (ULA - Univ. París 8)

Sonia Kraemer (USF - Quito)

Adriana Meneses Ímber (Galerista - Miami)

Carlos Palacios (Curador- México)

Jonatan Alzuru A. (UCV-UACH-Chile)

David De los Reyes (UCV-UA-Guayaquil)

Natasha Tiniacos (LUZ/Escritora - New York)

No menos agradecidos estamos desde la Dirección General de Cultura con la labor del diseñador Damian Askoul y de su complemento en la adaptación final por parte del profesor y diseñador José Gregorio Vásquez.

Estamos comprometidos a ofrecerles una experiencia de lectura enriquecedora y atractiva, con artículos que abarquen temas de interés actual sobre el arte y la cultura que promuevan la reflexión y el debate. Esperamos que disfruten

de la nueva edición de nuestra revista y que nos acompañen en este emotivo camino de regreso al mundo editorial.

Prof. Víctor Daniel Albornoz  
Director de Cultura

# El Espacio Desocultado

## Nota Editorial

**Dianayra Valero Molina**

Directora de Actual Investigación  
Universidad de Los Andes  
divamo78@gmail.com

El espacio es una condición del conocimiento, y desde casi todas las cosas que revelan una espacialidad o emplazamiento parte la insinuación a tomar contacto con ellas; está dado de forma diversa y aquí lo percibimos en distintos lenguajes. En el mundo, el hombre revela con frecuencia su habilidad de encontrarse con el fenómeno espacio, que no se manifiesta únicamente de manera visible y racional, sino también en lenguaje esencial y ontológico, recordando a este último como aquella parte de la filosofía primera que entiende de causas y orígenes. Los lugares son diversos en su significación, nos muestran el desamparo del hombre, también sus alegorías y permanencias más complejas, su revés literario y plástico y sus emergencias sociales y geográficas.

Estamos ante dos caras del espacio, la interna, abierta a la dinámica de la literatura y la filosofía, la externa, que deja su rasgadura en el relieve artístico, social y cartográfico, o en las señales físicas de un espacio más científico y hasta teatral. Se ha abierto en este número 75 de la *Revista Actual Investigación* titulado *Acerca del Espacio*,<sup>1</sup> una posibilidad enunciativa, hemos interpelado a investigadores que han revelado desde su cosmovisión el lenguaje del espacio vivido en cada uno de sus oficios, ellos ordenan su experiencia para que el

---

<sup>1</sup> Este extenso y nutrido número 75, viene acompañado por el libro publicado por Ediciones Actual: *Desde UN Espacio*, editado por Carmen Verde Arocha y Dianayra Valero Molina; es una obra dedicada a la temática del espacio desde la poesía y la narrativa, al que se puede acceder y descargar a través de la plataforma de Ediciones Actual, en el Repositorio Institucional de la Universidad de Los Andes, SaberUla.

lector deje florecer dentro de sí lo que necesita saber sobre su acercamiento a este concepto.

El corpus de este número está dividido en un homenaje, seis secciones y un apartado para reseñas. Hemos invitado a colaborar a cinco editores adjuntos, de los cuales algunos han convocado a escritores y el resto ha revisado la selección de otros artículos, arbitrada por el equipo editorial. Es una compilación compleja, multidisciplinaria y didáctica, orientada al público estudiantil, a quien inicialmente va dirigido este medio científico como un material académico que complementa su proceso de formación.

### **Honor a Salvador Garmendia**

*Acerca del Espacio* inicia con la palabra del escritor, crítico y editor Víctor Bravo, quien realiza un homenaje al fundador de la Revista Actual, Salvador Garmendia. Ambos escritores coincidieron en una época de fortalecimiento de la academia, la cultura, la ciencia y el arte, receptora de los mejores poetas y literatos de Iberoamérica. Este florecimiento cultural en la Universidad de Los Andes, fue tierra fértil para el mundo editorial y literario, una sociedad donde la producción intelectual era premiada, agradecida y dignificada. La comparación de la literatura garmendiana *con el árbol que echa raíces* (V.B), es propicia, esta Revista es una muestra de ello, más de 50 años de historia que han sido albergue de grandes teóricos, escritores, poetas e investigadores. El uso del enunciado *imaginario vertical*, nos incorpora en la narrativa de Garmendia de manera metafórica y cercana, haciendo valer su obra como una totalidad literaria que integra el cuerpo, la ciudad y el pathos, deconstruidos en las vivencias *del juego, el asombro, el humor y la risa* (V.B).

### **Un valioso epígrafe, una poética del espacio**

La brevedad del texto sobre el espacio y la madre de Rafael Arráiz Lucca, nos recuerda que el hacer ciencia inicia con pasos reflexivos, perceptivos y sencillos, nos introduce en una vivencia más honesta de la investigación.

Arráiz Lucca, invitado especial de este número, nos regresa al vientre materno y su texto es, junto con el homenaje a Garmendia, la semilla que fertiliza el volumen de páginas que contiene este número. Nos relata desde el útero de la madre, el tránsito de un espacio a otro, el vacío del vientre después del parto, la integración del interior al exterior. *La vida ocurre en ese vacío* (R.A.L), donde se sienten las ausencias pero también las permanencias. Así se materializa el espacio en nuestras vidas, a través de los afectos. Este texto, empleado como epígrafe de la sección de literatura, nos conlleva al espacio literario. Son diversas las investigaciones que componen cada sección, mencionaremos brevemente los argumentos destacables de cada una de ellas.

## El Espacio en la Literatura

El *Espacio en la Literatura*, inicia con un estudio de Erik del Bufalo sobre sus fotografías y la traductibilidad de las representaciones del espacio de la escritura y de la plástica. De qué manera son las imágenes interpretadas y si dichas elucidaciones dan cuenta realmente del universo visual e internamente textual de la imagen. *La imagen calla, el texto dice* (E.B), entre ambos se revela un espacio de posibilidades visuales y textuales. Se aborda también el espacio trascendental a través de la literatura y de la filosofía, uniendo a oriente y a occidente a través de valiosas reflexiones. /De la imagen saltamos al texto y en un ejercicio de exploración poético-gráfico realizado por Gabriela Lazzaro, aparece la poesía concreta brasileña digiriendo la mirada hacia aquel predio de finales de los 50', que empleaba el espacio gráfico como estructura del verso y *la palabra atomizada* en el mismo.

Seguidamente emerge en el espacio la figura de las muñecas recorriendo los lugares y las casas de dos creadores, uno literario y el otro plástico, Felisberto Hernández y Armando Reverón. Julieta Arella señala que las muñecas son valoradas como fetiches, deidades e íconos; son metáforas de la perfección de la mujer dejando una huella precisa en el espacio de ambos, escritor y artista. Arella evoca el mito pigmaliónico, para representar la humanización de la escultura y el carácter complejo de este acontecimiento en la psique

humana. /-El poema- filosófico *De Rerum Natura de Lucrecio y la conciencia epicúrea*, manifiestan en el texto de Víctor Daniel Albornoz, las modificaciones espaciales que por medio de las artes surgieron en la antigüedad clásica. Lucrecio relata el ideal positivo del hombre que habita un espacio sujeto a transformaciones, también *hostiles*, en las que sobrevivimos y *evolucionamos* como especie, o *desmejoramos* en relación con la época primigenia en la que vivían como dioses. Así culmina el *Espacio en la Literatura*, editado por la poeta y editora Carmen Verde Arocha.

## El Espacio en el Arte

*El Espacio en el Arte*, revela la multiplicidad y el enorme ejercicio plástico y narrativo que esta disciplina ha experimentado a lo largo del tiempo, para esta sección escriben tres protagonistas venezolanos del mundo de la plástica y de la curaduría. Antolín Sánchez Lancho, realiza un recorrido histórico por las imágenes del arte, en la búsqueda de la perspectiva plástica espacial empleada durante siglos de historia. Ante esta realidad, surge como un aporte crítico-estético una inteligente advertencia de que dicho tratamiento espacial, ha tenido una infinita repetición desde remotos tiempos hasta la actualidad en la fotografía contemporánea; la mención de *Ciclope exhausto* da cuentas de que el ejercicio de captar el espacio no ha cambiado desde el s. XV, magistralmente la imagen está hilada a la historia, para mostrar el anclaje de la fotografía en una forma de representar instaurada en nuestra manera de concebir la realidad.

En medio del lenguaje plural del espacio, aparece el de denuncia social, con un texto de Carmen Alicia Di Pasquale, encarnando la voz y la necesidad de expresión de un país que adolece de todo y que, sin embargo, no termina de romper con el silencio. La autora desarrolla una revisión de los distintos modos de representación visual desde el año 2014 en el espacio social venezolano, generados por la crisis política, económica y social del país. *Las metáforas del dolor*, están relacionadas con la *imagen intolerable* de Jacques Ranciere, para ocuparse de *situaciones sensibles que deben ser reveladas y de las críticas recibidas en el lugar de las víctimas* (C.A.D.P). Es puesta en evidencia la

necesidad del reconocimiento del dolor y de la creación de una *política de la memoria*, generando espacios futuros de diálogo.

Sobre el espacio performático de la instalación, Antonio Salcedo Miliani nos advierte que sobre esta disciplina artística no tenemos una definición precisa, pero que la podemos expresar como producción artística integrada por numerosos elementos. El espacio es una dimensión abierta, que marca una época donde se permean *lo simultáneo, lo próximo y lo lejano* (A.S.M). En medio de esta diversidad conceptual surge la instalación como una manera de ocupar el escenario artístico; se realiza un recorrido por varios artistas cuya preocupación por el espacio es diversa, y se transforma en la medida en que se crean narrativas e interacciones con él. Esta sección ha estado a cargo de la curadora y galerista Elizabeth Marín Hernández.

## El Espacio en la Arquitectura

*En el Espacio en la Arquitectura*, el hombre no cesa de dejar señales en su contacto con la espacialidad, y la ciudad es por excelencia el referente de espacio tangible donde encontramos todos los signos permanentes de su habitar y los indicios de sus experiencias habitacionales más efímeras. Preguntarnos sobre las relaciones, cuerpo- espacio-ciudad, mantendrá siempre activo el diálogo teórico-arquitectónico, y establecerá una dinámica de interrelaciones con el extenso universo codificado verticalmente por los usuarios.

John Villar, expone un modelo gráfico de *ciudad poética*, configurado desde la perspectiva lingüística y conjugado con elementos de la naturaleza, la cultura y los edificios, en consecuencia con sus diseñadores y usuarios. Las percepciones y los sentimientos revelados en el habitar humano, también forman parte de la estructura social que modifica el desarrollo de las ciudades y funcionan como una vía de interpretación del espacio. /En otro orden de relaciones entre el espacio y la arquitectura, Bernardo Moncada Cárdenas percibe que el cuerpo humano tiene una estrecha relación con la *ideación, construcción y usufructo de la arquitectura* (B.M.C). El espacio en la arquitectura es ante todo

una manera de estar nuestro cuerpo en el mundo, la apropiación del mismo es un *gesto primario* que prueba la existencia de un habitar. Esta sección fue editada por el arquitecto y teórico Bernardo Moncada Cárdenas.

## El Espacio en la Filosofía

*En el Espacio en la Filosofía*, se realiza una búsqueda epistemológica, mitológica, cosmológica y evidentemente filosófica del término *espacio*, en distintas tradiciones y pensadores desde la antigüedad hasta nuestros días. Inicia la sección con una de las últimas reflexiones teóricas realizadas por la filósofa, esteta, curadora y crítico de arte Sandra Pinardi, fallecida en el año 2022. De ella recordaremos su lenguaje profundo, la disposición y la autenticidad en la academia, el arte y la vida, el criterio, los aportes y la entrega a la investigación en los diversos ámbitos en que se desarrolló como pensadora venezolana.

En esta sección se abordan diversos temas que de manera integral abarcan casi una historia del espacio en la filosofía. Sandra Pinardi analiza los tiempos de espacialización que marca el mundo contemporáneo, tratados desde la arquitectura y la realidad heterogénea y emblemática. La realidad del espacio es profundamente política y filosófica, los *artefactos culturales* ya no son elementos que representan la objetividad, reflejan en todo caso dispositivos que reciben el acontecer, y en medio de ellos la arquitectura como una disciplina especialmente representativa de este acontecer. Pensadores como Heidegger, Benjamin y Foucault, complementan los argumentos filosóficos de la espacialidad. / Con un aire de clase magistral, David De los Reyes realiza un recorrido por el espacio desde la perspectiva de Descartes, Kant y Hegel. La filosofía moderna cartesiana diserta sobre el espacio como una dimensión científica; en Kant rechaza el carácter idealista e incorpora un espacio trascendental *a priori*, que se percibe a través de la intuición, y por último en Hegel el espacio está asociado al tiempo, dividido en espacio natural y espacio histórico.

El espacio de la conciencia es pensado por autores de la filosofía, la psicología, la literatura y la mística, María Ramírez Delgado, examina el problema de

los *objetos-límites* y la *dualidad-conectividad*, entre otras metáforas, para comprender el espacio como *alejamiento y cercanía*, permitiendo abordar subjetivamente las distintas concepciones de la conciencia. /José Luis Chacón ofrece una mirada del *ser-en-situación* desde la óptica fenomenológica de Merleau-Ponty, el espacio es asumido en tanto que ser existencial y contrapuesto a tres sentidos, el ontológico, antropológico y estético. El primero es el espacio develado desde el ser; el segundo manifiesta las conexiones entre el hombre y el espacio, y por último, explora la relación entre el espacio y la realidad.

El espacio celeste y terrestre es interpelado a través de Pitágoras y Platón y vinculado a las concepciones de la geografía humanista en un texto pensado inicialmente desde la conexión entre geografía y filosofía, escrito por Rebeca Pérez. La experiencia estética del paisaje está relacionada con la búsqueda de identidad del alma, en su necesidad de encontrar un lugar para habitar el mundo con sentido de pertenencia. La sección de filosofía ha sido editada por el profesor y filósofo Don Rodrigo Martínez-Andrade.

## Otros Espacios

La sección *Otros Espacios*, reúne tres disciplinas, geografía, teatro y ciencia, esta diversidad está tejida por el tema de la espacialidad como un dispositivo de recepción transdisciplinaria; como lo diría Sandra Pinar di, el espacio es *un mecanismo que alberga aconteceres*, siempre diversos (S.P). /Claudio Briceño, aborda las distintas miradas del espacio geográfico, el relieve, la vegetación y las acciones del hombre, vistas bajo el lente de distintas culturas, en las que intervienen las concepciones de territorio y poder, y en las que *el espacio, es localizado, diferenciado y cambiante* (C.B). En este constructo territorial de *ordenaciones humanas* complejas, la geografía, en alianza con otras disciplinas sociales, debe buscar una uniformidad profunda que contribuya a manifestar un espacio coherente.

La mención de *espacio escénico*, convocada por Igor Martínez en este número científico de la Revista Actual, es quizás una de las más complejas y profundas

en este entramado de saberes, porque el carácter ficticio del teatro genera un sentido de libertad en la teatralidad, que incorpora la vida misma con todas sus estructuras más profundas, permitiendo así la fusión o el cruce de conflictos entre lo humano y lo ficticio. Un espacio escénico da cabida a un espacio dramático, para confrontar en el escenario una realidad auténtica, configurada teatralmente, pero siempre proveniente de lo infinitamente humano. Interesa la incorporación del término *teatralidad*, entendido como el *teatro sin texto*, denominado por Grajales como un -ecuménico- *espesor de signos y sensaciones* (I.M), que integran una totalidad escénica, edificado en el escenario a partir del texto, pero sin ser el texto mismo.

La ciencia surge experta, mostrándonos las relaciones y encuentros entre sus acepciones del espacio y las de la filosofía. Jorge Cracco atiende a la continuidad de la filosofía y la ciencia para hablarnos de distintas visiones del espacio, la neutralidad platónica, la homogeneidad newtoniana, el carácter epistemológico en Descartes y Kant, la aparición de la relatividad y de la mecánica cuántica, hasta el espacio transgresor de la retrocausalidad que altera el orden del tiempo y de las historias posibles de Feynman. Cracco antes de su analítico despliegue nos invita a responder una pregunta, que está además incorporada en el último de los artículos de las cinco secciones de la Revista ¿cómo veía el hombre el espacio, si solamente disponía de los sentidos, (...) para *conjeturar la realidad física?* (J.C). Esta sección ha sido editada por la investigadora y profesora Eugenia Brazón.

## Reseñas

Desde el s. XVII, los reseñistas han sido actores fundamentales en la investigación y divulgación de la ciencia, y promotores fundamentales en el sistema literario, actores críticos que nos ofrecen una puerta de acceso a las publicaciones a través de una breve lectura sobre ellas. Agradecemos la presencia de Florence Montero, Alejandro Sebastiani Verlezza, Rosbelis Rodríguez y Oriana Reyes, por habernos paseado por *Casas Muertas* de Miguel Otero Silva; *Vida de Lucian Holzer* de Erik del Bufalo; *Una 'Malasangre'*

*en el país de las sanguijuelas* de Michelle Roche y *Parte del Relámpago* de Jairo Rojas.

Acordamos que el espacio no es solamente una distancia medible, *el stadium* griego, es también un estado ontológico que impregna las cosas de cierta sonoridad o silencio y su abstracción es fácilmente manifiesta a través de diversos lenguajes. Hablar de espacio implica la reunión de realidades ontológicas, como materias y formas de interpretación conjugables.

La Revista Actual, cada revista, conforma una estructura dialógica del mundo; en el número anterior nos dimos a la tarea de recibir las acepciones de un concepto también plural, el del *Cuerpo*, y experimentamos un diálogo entre diversas disciplinas. En este número nos trazamos la misma meta, pero elevamos el horizonte de participación hacia un carácter científico. Es grato pensar en el destino de cada revista, bajo aquella perspectiva gadameriana, con *la mirada positiva de un Babel contemporáneo*, el lugar de reunión de la multiplicidad del habla humana respecto de un mundo -uno-. La investigación y el *noûs* expanden el recorrido del hombre, nos adentran en una ética científica que apunta al origen del término, porque *ethos* viene de cultivar los *daimons*, es decir los demonios, como genios que siempre van a revelar nuestros intereses más profundos y el camino de nuestras ciencias particulares.

Hemos entendido que interpretar lingüísticamente un fenómeno implica ampliar una conciencia del sujeto y de sus experiencias en el *espacio*. Como seres pensantes y con la capacidad científica que nos ha dotado el lenguaje, somos copartícipes de un entorno que nos requiere activos en su conformación y transformación. Más acá de la ciencia la labor está permeada en la búsqueda de sentido, autocomprendernos en la ciencia requiere de pasos previos, que no están muy distantes de la ética del buen vivir y del sentido de academia. Recordemos que Sócrates nos comprometió con un tipo de conocimiento, que por interno, no deja de ser científico, porque *solamente el conocimiento que llega desde dentro es el verdadero*.

Sentido, ética y ciencia van de la mano, y se incorporan como una tríada imbatible en el circuito histórico del hombre. Así lo afirma Gadamer al recordar el compromiso de asumir con conciencia al hombre y su historia, y así lo recordamos en el cierre de este ciclo de la Revista Actual. El compromiso no fue solamente con la ciencia, también lo fue con el país y con la academia, entendiendo que promover la investigación implica una cadena de eventos, entre los que la rehabilitación de un equipo humano, tanto administrativo como de investigación y creación, requirió de arduas búsquedas y malabares.

No hay que traducir los tiempos que atravesamos, no solamente en el país, también en el mundo, he aquí un destello de justificación por el retraso en la publicación de este número. En los últimos años nuestras universidades han atravesado una situación extremadamente urgente como consecuencia del prolongado trance que padece el país, sumado a la pausa en el espacio-tiempo y en la psique, provocada por la pandemia. Laborar en estas condiciones no ha sido fácil, igualmente ocurre con la resolución de los tiempos de recepción de los artículos por parte de los colaboradores/investigadores; su corrección y arbitraje fue una tarea larga, puesto que la extensión del número ha complejizado el proceso. Lograrlo implica el culmen de una serie de esfuerzos y circunstancias para nuestro pequeño equipo editorial y para nuestros pacientes escritores, tan profundamente humanos en la espera.

Hasta aquí hemos realizado un recorrido por investigaciones que reúnen conocimientos y experiencias basadas en los ámbitos de desarrollo profesional y académico de cada uno de nuestros articulistas, reseñistas y editores. A todos damos las gracias por su aporte, colaboración y permanencia en este número, y por haber confiado en la labor editorial de esta etapa de la Revista Actual. Agradecemos también, el encuentro fortuito que hemos tenido con los colaboradores, con el equipo asesor y editorial, con el comité de arbitraje pero muy especialmente con seis valientes académicos que desde sus respectivos mundos de transición y supervivencia nos han acompañado.

Al profesor Don Rodrigo Martínez-Andrade agradecemos la confianza en nosotros como equipo editorial, el acompañamiento, la intercesión entre la vicisitud y la templanza, y la madrugada esperanza de culminar; a Damian Asskoul, agradecemos el esfuerzo incondicional que hizo posible la visualización y materialización de este número, es la segunda vez que nos acompaña en un proceso editorial, ya él es parte de esta trinidad alquímica que crea desde la nada; a las bien nacidas Eugenia Osorio y Eugenia Brazón, gracias por la revisión y por la palabra; a Leonardo Rivas, compañero y asistente leal de cada encuentro, gestor de la epístola, articulador del contacto humano a través de las redes; a Manuel Aguilar, que se ha encargado de operar la plataforma de SaberUla y que amablemente ha contribuido en otros ámbitos del trabajo editorial; todos ellos se incorporaron a un ejercicio *ad honorem* y a pesar de sus ocupaciones académicas y laborales hicieron un esfuerzo por cumplir con la Revista.

Finalmente gracias al Profesor Víctor Bravo, por entregarnos la virtud del tránsito, por permitirnos entender el mundo editorial como una *instancia provisoria* cuyos *saberes están siempre en proceso* y son responsables de la proliferación de la cultura. A todos gracias por prolongar hasta la resistencia el suelo de la creación.

Mérida, 2023.

Dianayra Valero Molina

*Editora*

# Cuerpo y Ciudad. La aventura vertical del relato

## Homenaje a Salvador Garmendia

**Víctor Bravo**

Universidad de Los Andes  
Mérida-Venezuela  
comalameister@gmail.com

### Árbol, cuerpo y ciudad

Árbol con raíces hacia profundidades estremecedoras y entrañables y, en el extremo de luz o tormentas, de últimas ramas hacia lo alto, con ansias de alas, el hombre es materia que palpita en el mismo instante en el que es impulso hacia lo alto. El hombre como el único animal que mira al cielo; como el ser que padece su propia trascendencia, según el verso de Vicente Huidobro.

De allí que una de las glorias de lo imaginario es su viaje por las grietas de la verticalidad: hacia lo material y hacia lo leve, dos viajes opuestos, quizás, pero también, paradójicamente, un mismo viaje. Ese es el imaginario vertical de la narrativa de Salvador Garmendia (1928-2001): narrativa de la gravidez de lo corporal, del peso del cuerpo hacia sus profundidades y el entre mirar de sus órganos, de los violentos y callados desbordamientos de sí, de sus rasgaduras, de sus deterioros. De su encarcelada desdicha. De la fiebre erótica de su deseo; y el hastío.

Y narrativa del desprendimiento hacia la levedad, hacia el ansia de vuelo y la difuminación, en juegos de humor, en alas de lo fantástico, en breves brotes de la paradoja y el absurdo. Instalación del narrador en el centro de la irrupción volcánica de la metamorfosis de la subjetividad en la aventura del cuerpo grávido y leve a la vez, que atraviesa el patio infantil de los juegos, que atraviesa mundos de horror y de las revelaciones del asombro, con la espada esplendente del humor y de la risa, arrastrando consigo la gravidez del existir.

Gravidez, dominante en el periodo de sus primeras cinco novelas; y juegos del humor y levedad en su obra cuentística que se inicia de manera temprana a partir de su primer libro de cuentos, *Doble fondo*, de 1965, y que asume presencia dominante en esta narrativa, a partir de *Memorias de Altagracia*, de 1974, y *El único lugar posible*, de 1981.

Pero se produce menos el paso de lo grávido a lo leve y más la conjunción, a veces humorística y en horizontes de lo paradójico y lo absurdo, con dominante de uno y otro. Y uno de los prodigios de estas etapas del relato, en Garmendia, es la correspondencia entre cuerpo y ciudad: la ciudad, Caracas, ciudad de *cuerpo grotesco*, ámbito de la derrota y del extravío, cuerpo grotesco por donde deambulan los personajes del relato: Lugar del acaecer intrascendente, de las franjas de la insurrección, de la pesadez triste del deseo. Y en los climas del relato, resonancias de los climas que se desprenden de *Ulises* (1920) de James Joyce (1882-1941), de Molloy (1951) de Samuel Beckett (1906-1989).

La travesía de lo corporal de la gravidez a lo leve, que enhebra la moral y el imaginario de las religiones, se despliega, *mutatis mutandis*, en el tramado garmendiano, en su intencionalidad estética. Y frente a los climas grises de la gran ciudad brota en el relato la ciudad de la memoria, Altagracia, con los juegos de los descubrimientos de la felicidad de la infancia, y los juegos de goce narrativo, en lógicas del sueño y arabescos de metamorfosis que se desplegarán en *El único lugar posible* y en ese bosque de brevísimos y sorprendentes relatos por donde avanzará el genio de Garmendia.

### **Gravitación de la ciudad**

La ciudad venezolana, la primera de ellas, Caracas, tardará en aparecer como uno de los centros del imaginario de país; y, por lo tanto, en su literatura. A la muerte de Gómez, en 1935, el país da un giro: fuerzas represadas se expanden en un proceso de transformación que finalmente desplazará el énfasis hacia la ciudad. Este proceso es lento: entre la muerte de Gómez y el lapso 1952-1958, cuando otro dictador, Marcos Pérez Jiménez se hace del poder, a la par de una

creciente ola represiva y de confiscación de libertades, se da inicio realmente a la configuración urbana del país, haciendo sobre todo de Caracas –por medio de grandes arterias viales, grandes complejos aéreos de avenidas como el *pulpo y la araña*, y grandes edificios– una ciudad que se precipitaba, de manera afiebrada y contradictoria, hacia la modernidad. Si Gómez fue un dictador *agrario*, Pérez Jiménez lo será *urbano*.

La valoración de la obra pictórica de Manuel Cabré (1890-1984), quien pintará la ciudad en contraste permanente con El Ávila, la irrupción universalista de la obra de Jesús Soto (1923-2004), el diseño arquitectónico de Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), la música urbana y de canto a la ciudad de un Billo Frómota (1923-1999), entre otras muchas manifestaciones, confluyen en la configuración de un imaginario urbano que caracterizó la época.

La irrupción de la democracia, a partir de 1958, con la caída del gobierno dictatorial de Marcos Pérez Jiménez, fue también el inicio de grandes desplazamientos de masas humanas del campo a la ciudad que, continuando de manera contradictoria su crecimiento arquitectónico, empieza a configurar lo que caracterizará las grandes urbes del Tercer Mundo: los cinturones de miseria, ranchos o favelas, que desgarrarán la estética de la ciudad –Salazar Bondy hablará en este sentido, desde Perú, de *Lima la horrible*– y le pondrán la marca de lo más atrasado conviviendo con el fragor de lo más universalista. La indigencia y el esplendor, la costumbre rural sobreviviendo en franjas periféricas, mientras en zonas determinadas, edificios ultramodernos en tecnología y en comunicación de punta con el mundo.

El libro de Celeste Olalquiaga, *Megalópolis* (1993), refleja con crudeza esa violenta heterogeneidad de la ciudad de Caracas que la autora califica de postmoderna. El manejo político de inconmensurables presupuestos, generados por la industria petrolera, con la simultánea y creciente pobreza de la población, genera los contrastes más impresionantes en la Caracas de hoy: grandes bulevares tomados por el comercio informal: suciedad, violencia y rutas de esplendor y riqueza, donde ricos de larga data ceden el lugar a nuevos

ricos, amparados, éstos, por los *nuevos ideales* del gobierno y con una cínica práctica de la ostentación y la discrecionalidad que se hace cotidiana.

En *Doña Bárbara*, novela venezolana emblemática, Caracas, lugar de donde viene el héroe civilizador, es una referencia, aunque puramente modélica, pues contiene el valor civilizatorio, valor positivo de la novela, en contraste con el campo, lugar de las representaciones del espacio ingobernable.

Hasta la aparición de *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952) y *La misa de Arlequín* (1962), de Guillermo Meneses (1911-1978), la ciudad de Caracas, la contradictoria capital postmoderna, no había sido representada cabalmente en la literatura, si dejamos de mencionar novelas como *Ídolos rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez (1871- 1927), o *Política feminista* (1913), de José Rafael Pocaterra (1889- 1955), donde la ciudad empieza a gravitar, pero sobre todo en *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra (1895-1936), antecedente, sin duda, las representaciones narrativas de la ciudad de las primeras décadas del siglo XX en el país, donde la ciudad, en contraste con París, es una comunidad provinciana de prejuicios y vigilancia moral.

La ciudad del laberinto y el extravío, donde desconocidos destinos se cruzan, aparecerá en las novelas mencionadas de Meneses. Una mitología de la ciudad empieza a configurarse: mitología que la acerca a lo infernal, a lo oscuro, a lo áspero, a la fealdad. Esa configuración será resignificada en la narrativa de Adriano González León (1931-2008) y, sobre todo, en Salvador Garmendia.

### **Ciudad y cuerpo grotesco**

En *Asfalto-infierno* (1956) y, sobre todo en *País portátil* (1967), de González León, la ciudad es un cuerpo grotesco, un presente de excrescencias, violencia y situaciones límite, que contrasta con lo idílico campesino, tal como ocurre en *País portátil*, en el contraste entre el horizonte objetivo de la ciudad, sumergido en la violencia y en el espesor grotesco; y la ensoñación de un tiempo anterior y puro.

La ciudad como gran cuerpo grotesco alcanza –sin embargo– sus más extremas representaciones en el amplio *corpus* novelístico de Salvador Garmendia. *Los pequeños seres* (1959), su primera novela, reescribe la trayectoria del Sr. Bloom, en el *Ulises* de Joyce, novela fundadora de una dimensión urbana, donde novela y ciudad alcanzan intensas correspondencias (en el mismo sentido en el que Ts'ui Pên, en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), de Jorge Luis Borges, identifica novela y laberinto). El deambular de Mateo Martán, en la novela de Garmendia, reescribe el deambular del Sr. Bloom; y las posteriores novelas de Garmendia, *Los habitantes* (1961) o *La mala hora* (1968), *Día de ceniza* (1963) o *Los pies de barro* (1973), perfilan la representación grotesca de la ciudad y sus correspondencias con la condición y el destino de los personajes.

Cuerpo grotesco y ciudad, quizás podría escribirse una historia de Occidente que sea a la vez la historia del horror y la fascinación por el cuerpo. El cuerpo como lugar del pecado y la corrupción, de la mancha y la muerte, como lo innombrable que debe ser flagelado y, finalmente, olvidado, como un peso del que es necesario desprenderse, tal como lo señaló el imaginario de la Edad Media; el cuerpo que somos, en el mismo instante en que es otro, cómplice y materialización de la vida, universo y límite del existir, tal como se expresa en el imaginario de la modernidad. En la superficie y en la hendidura del cuerpo concurren los universos simbólicos de las culturas. Es posible de este modo reconstruir el mapa de una cultura por las huellas y jeroglíficos del imaginario de su corporeidad. Casa y horizonte, albergue y ciudad se afirman de manera recurrente como extensiones del cuerpo. Y el cuerpo como metáfora y síntesis del universo y de las más imprevisibles formas del afuera.

El arte y la literatura de la modernidad, de Velázquez y Goya a Bacon, de Cervantes y Rabelais a Joyce y Beckett, nos han mostrado un desfiladero simbólico de la corporeidad: la angustia y la fragilidad del ser como herida corporal; la intrascendencia y la derrota del vivir como tumoración, mancha, mutilación; la debilidad y la orfandad como trazo, huella, abertura; el desencadenamiento humorístico de la desproporción y el hiperbolismo corporal. El cuerpo gravitando con un peso inaudito hacia sí mismo, en

inescapable y fatal socavamiento de sí. En esta red de correspondencias, la ciudad, que es novela y laberinto, alcanza también la figuración del cuerpo donde formas de lo grotesco se multiplican.

La narrativa de Salvador Garmendia podría quizás pensarse como una inscripción en la corporeidad: gravitación y levitación de los cuerpos que se articulan como signos de esta escritura. Escritura también de la mirada, que baña incesantemente los cuerpos, desde la indiferencia, desde la ternura, desde el rencor; en un vértigo de metamorfosis que es el movimiento mismo de la subjetividad. Y la ciudad, que engulle a los personajes, se extiende como un cuerpo de aristas y emanaciones.

La escritura de Garmendia pondrá en evidencia, de manera obsesiva, como si ese fuese el centro de todos los enigmas y fatalidades, el cuerpo fragmentado, que nos estremece con sus signos de extrañeza e identidad, desde el fondo abominable del espejo; y el cuerpo de la abyección y el horror, que en Garmendia es cuerpo inmóvil, monumento impávido de su desmoronamiento. Quizás por ello, el primer acto de conciencia de Mateo Martán sea el de poner el cuerpo en movimiento, en una ciudad que será desde entonces, en la narrativa de Garmendia, también cuerpo carcomido y en ruinas.

### **Ciudad de la desdicha; ciudad del juego y la memoria**

La ciudad, toda ciudad, alcanza un momento de evaporación de su imagen en registros económicos sociales de diseño o crecimiento planificado desbordado en la presencia de la multitud en expresiones de todo tipo, antropológicas, sociales, culturales; y en situaciones de extravío que perfilan su grandeza y su horror. Carlos Fuentes ha dicho que toda gran ciudad es pluralmente horrible y singularmente hermosa. Es posible pensar que los pasos de Salvador Garmendia por la ciudad, como los de sus personajes, se desplazan entre esas pluralidades y esas singularidades.

Un momento fundamental de la evaporación de la imagen de una ciudad es su expresión estética y literaria. Y podríamos decir que en esa evaporación nació una de las modulaciones fundamentales de la novela moderna. La caminata del señor Blomm por Dublín en horas de la madrugada, en la novela de Joyce, en un recorrido que es un extravío y es un regreso al monólogo de la señora Blomm, sumergida en su insomnio de espera y de infidelidad. Ese trazado es el de la ciudad y de la novela moderna. Una ciudad que es una novela. Así lo concebirá Molloy, de Samuel Beckett, que repite la travesía del señor Blomm pero en París, mientras su cuerpo se fragmenta. Así lo concebirá Mateo Martán en su recorrido por la ciudad de Caracas, para darse de bruces con la infidelidad y la desdicha.

Los personajes de las novelas de Salvador Garmendia atraviesan la ciudad o la viven en círculos de repetición y desdicha, creando la identidad entre ciudad y cuerpo: el cuerpo en la ciudad es el cuerpo grotesco y las novelas de Garmendia en resonancias con el grotesco narrativo de Rabelais y de Joyce testimonian la presencia del hombre en la ciudad, moviéndose con el peso insoportable de la intrascendencia. Movimiento lento hacia ninguna parte que abre brechas en el cuerpo grotesco del personaje.

Aristóteles (s. IV a.C.) en la *Poética* nos dice que una ciudad está compuesta por diferentes clases de hombres; y que personas similares no pueden crear una ciudad. Garmendia y sus personajes en la travesía por la ciudad, que es a la vez estancia y pasaje, vivirán con el peso interior que hemos calificado como desdicha, la terrible –a veces– entrañable extrañeza de la ciudad y así autor y personaje viven y atraviesan por las múltiples franjas que atraviesan y conforman la ciudad: la de la expresión narrativa, la del juego, la del vacío de lo cotidiano, la de la insurgencia revolucionaria, etcétera. En el estar y el atravesar de esas franjas, la ciudad también se muestra como un misterio que arropa todas las vidas; como un enigma que a veces muestra sus destellos; como el acecho de una multiplicidad de fuerzas violentas; como la respiración de un animal inmenso; como el *pathos* de distanciamiento de la indiferencia. La ciudad cobijando sus seres: el hombre y la multitud; el hombre como multitud.

La materialidad de los cuerpos en la novelística de Salvador Garmendia es la materialidad de la ciudad: ámbitos de grises y de subjetividades atormentadas. Desbordamiento de la ciudad, del cuerpo, de la escritura.

Una nueva vertiente va alcanzando forma y transcendencia, y sin embargo, junto a esta escritura de la gravidez y de creación de ámbitos en grises, que la crítica ha comparado en muchos momentos con la narrativa del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994), se abre, como en el arco de una paradoja, la escritura garmendiana del humor y la levedad. Se cierran en este momento los amplios caminos de la novela y se recurre a la instantaneidad del asombro, del absurdo y la paradoja. Hemos señalado que esta vertiente se encuentra ya a plenitud en su libro de cuentos *Doble fondo*, de 1966, y se continúa de manera prodigiosa en *Difuntos extraños y volátiles*, de 1970, y *Los escondites*, de 1972.

Podríamos decir que en estos relatos Garmendia intenta atrapar el instante y atrapar la levedad en el seno mismo de la gravitación de lo grotesco. La escena que nos da la mitología griega de la levedad de Pegaso brotando en vuelo desde la herida y la gravitación de la Gorgona, podría quizás ilustrar esta geografía narrativa garmendiana: el relato abre sus alas en vuelo narrativo de la levedad del humor y el absurdo, de la paradoja que acompaña el instante cotidiano, en la distanciaci3n del humor que se convierte por arte de esta narrativa en la m1s elaborada conciencia cr1tica sobre los peque1os seres que somos y sobre nuestro estar en el mundo, que lleva consigo las ansias, quiz1s in1tiles, de la transcendencia.

Dos libros de Garmendia –hemos se1alado– se convierten en verdadero punto de cruce hacia estas formas leves del relato; en primer lugar *Memorias de Altagracia* y el *Único lugar posible*. El primero de estos libros que no dudamos en llamar una obra maestra realiza los m1s impredecibles juegos encantatorios de la levedad y en 3l se destacan de manera significativa la diferencia de ciudades: si en las novelas de la primera etapa de Garmendia, la ciudad de Caracas se muestra con el perfil que hemos caracterizado de

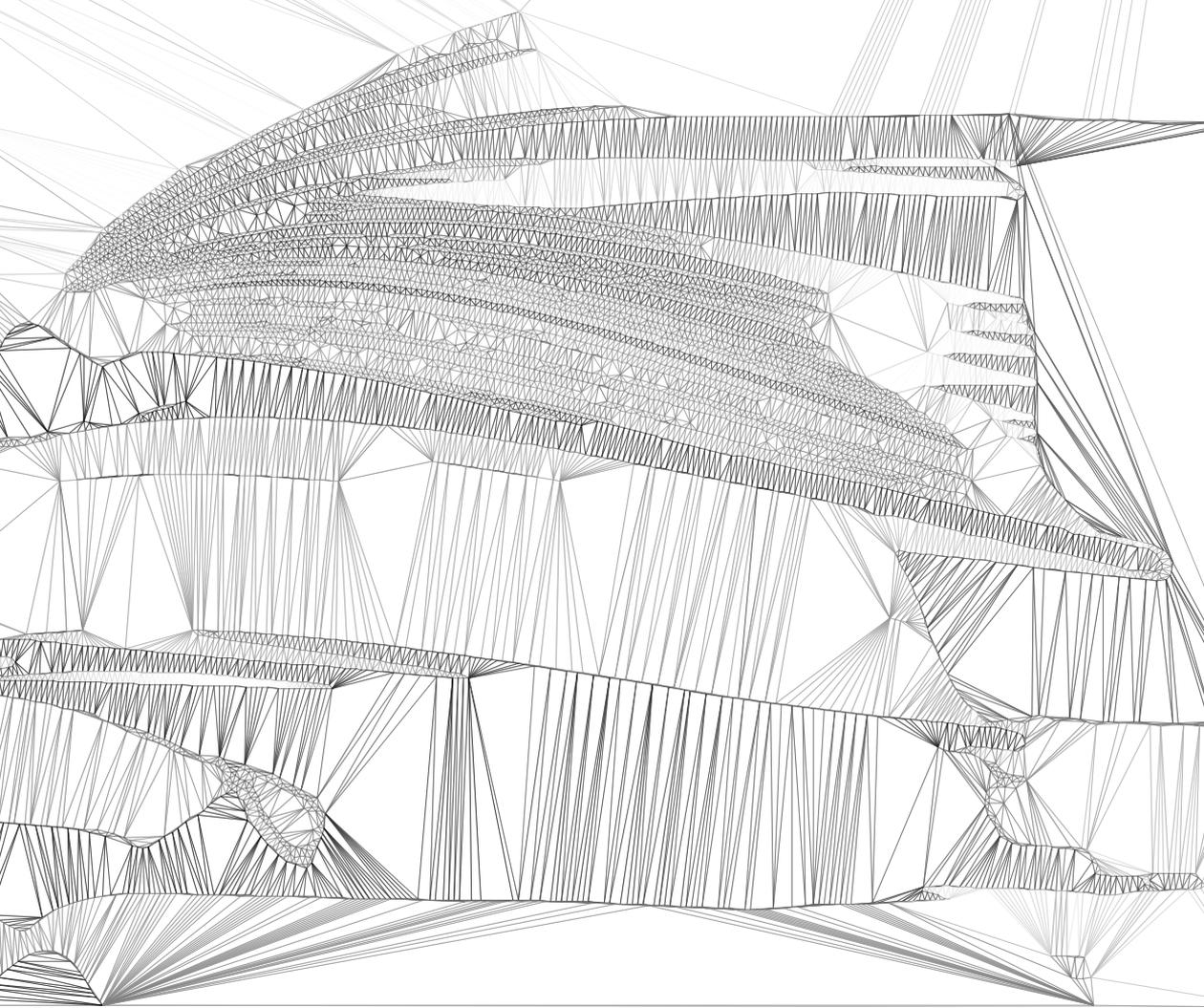
gravidez y laberinto, en este libro de 1974, la ciudad de Altagracia brilla en el esplendor de la vida y de las modulaciones de lo imaginario. En el libro de 1981, el juego de la fragmentación y el absurdo se muestran de manera incesante. Citemos al azar uno y otro fragmento de este vértigo narrativo. Así por ejemplo, en *Memorias de Altagracia* se dice: “Creo, sí, haber tropezado con una de esas caras que crean espejismos: las divisamos a distancia, radiantes y llenas de vida, mientras que a dos pasos de la realidad, es decir, cuando ésta suele ser más atroz, una rojez enfermiza descalabra y disuelve esos rasgos que entonces reaparecen llenos de pequeñez y fealdad”; o se dice, “no hay nada extraño en este pueblo como no sea usted mismo en este instante”; así en *El único lugar posible* se dice “...observé a una anciana que marchaba adelante por la acera y a quien di alcance de inmediato. Apenas esa figura frágil comenzó a desaparecer de la ventanilla derecha, volvió hacia mí la cara totalmente y no albergué la menor duda de que la viejita era la misma que la noche anterior había convidado a un paseo en mi auto”.

La Fundación Rosa y Giuseppe Vagnoni, en verdadero acontecimiento editorial en 2016, publicó en tres tomos los cuentos breves de Salvador Garmendia entre 1958 y 2001, haciendo posible y propiciando de este modo la lectura integral de estos relatos de la instantaneidad, como nos permitimos llamarlos, de estos juegos gozosos del humor y del absurdo, de la paradoja y lo paródico en una de las distancias irónicas más relevantes en la narrativa de la lengua.

Gravidez de lo corporal; levedad y difuminación: Gorgona sangrante y ansias de alas de Pegaso, figuras del grotesco desprendidas, por ejemplo, de la tela de Arcimboldo o, más cercano, de la tela de Jacobo Borges; y cuerpos afantasmados o difuminados que huyen y se borran en el trazado de Remedios Varo, en la luz líquida de Armando Reverón; confluencia de las dos ansias del hombre: travesía de la narrativa de Salvador Garmendia.

Mérida, 2022.

ACERCA DEL ESPACIO EN LA  
**LITERATURA**



# El Espacio en la literatura

**Carmen Verde Arocha**

Editora Adjunta  
Universidad Metropolitana. Editorial Eclepsidra. Caracas-Venezuela  
carmenverdearocha@gmail.com

“...tener un mundo significa comportarse para con el Mundo”.

**Gadamer**

Giorgio Agamben considera que la literatura da vida y testimonio de aquello que no está presente en nosotros<sup>1</sup>. Universo donde se arraiga y se revive el pasado, «espacio» que la literatura pareciera revitalizar. No se trata de hallar el lugar o hacer el recorrido. El *espacio* importa –también– como un estado interior, o de la *mente* como diría Kant<sup>2</sup>. El mitólogo Joseph Campbell atestigua que los recientes descubrimientos de las leyes del *espacio* exterior también podrían encontrarse en nuestro *espacio* interior.<sup>3</sup> Allí resuenan la literatura, la creación literaria, el arte, el mito, la metáfora, la manifestación del símbolo. La crítica literaria no es ajena a esta experiencia, pues se adentra en el universo de lo creado, como oficio teórico y revisa los cambios que ocurren en la interioridad de la obra literaria y artística. Ricoeur siempre nos recuerda: “mi lugar es allí donde está mi cuerpo”.<sup>4</sup>

1 Cfr. AGAMBEN, G., (2005). *El hombre sin contenido*.

2 “Es imposible concebir que no existe Espacio, aunque se le puede pensar sin que contenga objeto alguno”. KANT. (1961). *Crítica de la razón pura*. p.174.

3 Cfr. CAMPBELL, Joseph. (2013). *Las extensiones interiores del espacio exterior*.

4 RICOEUR, P. (2007). *Memoria, a Historia, o Esquecimento*. p. 157.

*El espacio y mi madre*, del escritor, historiador y profesor Rafael Arráiz Lucca, es una poética que nos da cuenta del espacio habitado y del espacio interior. Un relato de una vivencia en Bogotá, una ciudad, un *espacio* exterior que solo se insinúa, como un detalle de la memoria, diría Paul Ricouer <sup>5</sup>, pero que remarca con fuerza la posibilidad de ese viaje hacia la cavidad interior de nuestro cuerpo, *container*; ese otro espacio donde anida una chispa vital: el útero materno y de la vida que emerge como *espacio* de lo humano y *respiramos*. Texto y espacio amoroso. Poética que reivindica a la madre como *espacio*. Dador de ese otro *lugar* llamado vida, que en el contexto de la creación artística viene a ser metáfora, antesala a las preocupaciones que sobre la imagen, el discurso ficcional, el verbo, el espacio transformado en escritura, en tipografía y juego poético que nos aportan cuatro investigadores, escritores y críticos convocados para esta sección.

Erik Del Bufalo, Víctor Daniel Albornoz, Gabriela Lázaro, Julieta Arella, con reflexiones marcadas por referencias a la cotidianidad, a sus prácticas académicas y críticas, intuiciones personales, dialogan desde un lugar privilegiado: el punto de encuentro entre la edificación de la conciencia, lo común, lo humano y el arte. Y lo hacen a partir del lenguaje textual y corporal, de las imágenes recreadas desde el verbo, del espacio transformado por el transcurrir del tiempo, del espacio tipográfico de la escritura poética y del espacio ficcional que toca los bordes del abismo.

Erik Del Bufalo, filósofo, profesor, textor y crítico socio-cultural, en su ensayo: *El espacio exterior de un texto. El espacio interior de una imagen* analiza, profundiza con agudeza las diferencias y cercanías y las conjugaciones que suceden entre la visión del *espacio* que puede aparecer en el lenguaje textual y el *espacio* concebido dentro de las imágenes. Su *espacio* referencial se encuentra en una pintura de Wang Fo, descrita por Marguerite Yourcenar. Una imagen que se observa a través del *espacio* exterior de lo verbal. Del Bufalo

---

5 Cfr: RICOEUR, P. (2004). *La Memoria, la Historia, el Olvido*.

complejiza su trabajo a partir de referencias y hallazgos en las propuestas del poeta Lezama Lima y el narrador Ednodio Quintero. También explora su propio proceso creador a través del *espacio* que yace en las imágenes fotográficas de su autoría.

*El triunfo de las artes. La construcción del espacio de la civilización en el libro V del De rerum natura de Lucrecio*, se titula el artículo con el cual el profesor Víctor Daniel Albornoz (Universidad de Los Andes) propone indagar sobre -y citamos sus palabras- *la concepción epicúrea y lucreciana de la modificación del espacio en el recorrido del cambio de ambiente del hombre primitivo al de la civilización*. Su estudio lo inicia a partir de un texto de Lucrecio, que examina al articularlo con su contexto histórico. Albornoz se detiene en los aspectos que considera más importantes de ese tránsito o viaje que ha hecho el hombre desde la antigüedad hasta el presente, pasando desde una vida primitiva, discrepante, nómada, a una sedentaria, establecida, gracias a la transformación de ese *espacio* que ha hecho habitable y ha permitido la sobrevivencia humana.

*La exploración de los espacios en la poesía concreta brasileña, es el tema que aborda Gabriela Lázaro*, quien desde hace varios años reside en París. Actualmente, es doctoranda en Estudios Hispánicos en la Universidad CY Cergy Paris, bajo la supervisión del crítico literario y editor Gustavo Guerrero. En su artículo, Lázaro se centra en el estudio de tres escritores brasileños: Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari, para hablarnos de sus prácticas poéticas y la concepción del *espacio*: el utilitario a la composición del poema; el *espacio* como recurso tipográfico en la escritura y lectura de los poemas; el *espacio* en *la experimentación lingüística de la poesía concreta*.

Julieta Arella, licenciada en Letras, mención Historia del Arte por la Universidad de Los Andes, nos propone un diálogo entre arte y literatura *a través de nuevas lecturas inter/transdisciplinarias en las que convocamos a las muñecas y a los objetos que reproducen tanto Armando Reverón en El Castillete como el Felisberto Hernández de La Casa Negra en su cuento titulado Las Hortensias*.

Desde el espacio real, tangible de uno y desde el espacio ficcional del otro, Arella teje y desdibuja un *espacio* cercano, donde ambos creadores se tocan, se aproximan y dialogan. Ya el nombre de este texto: *Las muñecas pigmaliónicas en el Castillete de Armando Reverón y en la casa negra de “Las Hortensias” de Felisberto Hernández*, nos invita a su lectura.

Se intenta propiciar nuevas modalidades e interpretaciones sobre el *espacio*, con nuevos abordajes críticos y de lectura. ¿Hasta qué punto el lenguaje es capaz de evidenciar el *espacio*, vértigo interior y exterior de un creador dentro de su propia obra?

Caracas, 2023.

---

## Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G., (2005). *El hombre sin contenido*. Trad. Eduardo Margareto, Ediciones Altera, S. L., Barcelona.
- CAMPBELL, Joseph. (2013). *Las extensiones interiores del espacio exterior*. España: Atalanta.
- KANT. (1961). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Losada S.A.
- RICOEUR, P. (2004). *La Memoria, la Historia, el Olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura. Económica.
- RICOEUR, P. (2007). *Memória, a História, o Esquecimento*. São Paulo: Unicamp.

# El espacio y mi madre

**Rafael Arráiz Lucca**

Universidad del Rosario, Bogotá - Colombia. Universidad Metropolitana, Caracas -Venezuela  
Individuo de número de la Academia Venezolana de la Lengua

Corría el año 2011 y vivía en Bogotá. En una tertulia de amantes de la historia y la literatura conocí a una doctora que trabajaba la medicina alopática y la homeopática. Además, urdía la técnica de las regresiones. No había tenido esta experiencia, de tal modo que me decidí a vivirla. No se trata de una variante de la hipnosis, ni de alguna forma de suspensión temporal de la conciencia. Lo que la doctora lograba hablándome al oído, casi susurrándome, era llevarme a un estado de semi-vigilia en el que me acunaba en una suerte de inenarrable ensoñación. Lo recuerdo con una nitidez que me asombra.

Me llevó con sus palabras al vientre materno y comencé a sentir con una plenitud sorprendente la vida con mi madre, en el líquido amniótico, en medio de la mayor placidez que pueda sentirse. Súbitamente supe que aquello era el bienestar, la plenitud. Pero de pronto, el espacio comenzó a hacerse estrecho, tanto que mis ojos y mi nariz estaban pegados al envés de su piel, y veía al trasluz lo que ocurría afuera, y escuchaba lo que decían mi madre y quienes estaban con ella en las circunstancias que fuesen.

Comencé a sentirme oprimido, como si me faltase el aire. Quería salir. Entonces, viví la experiencia de mi nacimiento. Pasé por un túnel hacia la luz, supongo que similar al que describen quienes han muerto y vuelven a la vida. Lloré de

alegría. Había salido de un espacio que ya no era suficiente para mí, y fue el mismo en el que conocí la placidez y la serenidad. Era mi espacio. Dejó de serlo. Salí al mundo a buscar otro, a respirar a plenitud. De eso se trata la vida, comprendí. Respirar.

Ese día en Bogotá comprobé que todo ocurría en el espacio. Que éste podía ser nirvana o maya, cielo o infierno, que todo dependía de uno en él, no de él en sí mismo. El espacio puede ser neutro, lo que le da significado es quien lo habita. Lo había advertido Lao Tsé muchas veces en ese libro indispensable para la humanidad que es el *Tao Te Ching*. Allí nos apuntan que la vasija no es la vasija, sino el vacío que ella crea. Ese es el espacio. El vientre de mi madre era tal porque yo estaba allí. Al irme, el vientre de mi madre desapareció como si nada ni nadie lo hubiese habitado. Pero comencé a recordarlo cada vez que me afanaba con sus pezones y un olor que me era familiar.

La vida ocurre en el vacío que se crea entre dos, tres o cinco paredes que acotan y forman la oquedad, o en lo que queda entre los troncos de los árboles del bosque. Además, aquel día en que regresé a mi origen, comprobé que el espacio también se materializaba en mi memoria, en la imagen que surge cuando nos vamos lejos, tanto como del vientre de mi madre, donde todo comenzó para mí, y donde probablemente concluya, sí me es dado el recuerdo y no el olvido.

Me vienen a la memoria los elefantes y los salmones que cuando intuyen la cercanía de la muerte se mueven hacia el lugar de sus nacimientos, que han quedado grabados en sus memorias como un castillo inexpugnable. Quizás busquen la noción del espacio primigenio, ese que yo viví claramente en aquella tarde lluviosa y oscura de Bogotá.

Caracas, 2021.

# El espacio exterior de un texto El espacio interior de una imagen

**Erik Del Bufalo**

Doctor en Filosofía, Docente universitario, Jefe del Departamento de Filosofía USB  
Universidad Simón Bolívar, Caracas -Venezuela  
ekbufalo@gmail.com

## Resumen

En el presente artículo, al cual añadimos fotografías de nuestra autoría, pretendemos analizar las diferencias esenciales, así como las cercanías inevitables, entre la visión del espacio que puede aparecer en el lenguaje textual y el espacio concebido dentro de las imágenes. Partimos de la pregunta por la traductibilidad de las representaciones del espacio hechas por la escritura y aquellas creadas por la plástica y la fotografía. ¿Lo visual es traducible en palabras, las palabras pueden realmente dar cuenta de lo visual? A partir de una analítica del espacio, hacemos frente a esta pregunta, distinguiendo entre el espacio de la medición, o de la extensión, y el espacio trascendental, intensivo, de la posibilidad.

**Palabras claves:** espacio, texto, imagen, fotografía.

## Abstract

In this article, to which we add photographs of our authorship, we intend to analyze the essential differences, as well as the inevitable closeness, between the vision of space that can appear in textual language and the space conceived within images. We start from the question of the translatability of the representations of space made by writing and those created by visual arts and photography. The visual is translatable into words, can words really account for the visual? Starting from an analytic of space, we face this question, distinguishing between the space of measurement, or of extension, and the transcendental, intensive space of possibility.

**Key words:** space, text, image, photography.

Recibido: 2/07/2021 y 5/11/2021. Arbitrado: 6/11/2021. Aceptado: 6/11/2021.

Por algunos conocida es la historia de Wang-Fo, un maestro pintor en el reino de Han, entendido de los misterios de la comunicación secreta entre las imágenes y las cosas, y su entusiasta discípulo Ling, quienes lograron entrar a una maravillosa pintura, llena de detalles y realismo, pintada por el gran maestro chino, para escapar, remando por el mar allí revelado, de la ira del emperador.

El golpe de los remos adelgazó; después desapareció obliterado por la distancia. El Emperador, inclinado hacia adelante, la mano sobre los ojos, miraba alejarse la barca de Wang y ya no era sino una mancha imperceptible en la palidez del crepúsculo. Un vapor dorado se elevó y se desplegó sobre el mar. En fin, la barca giró alrededor de un peñasco que cerraba la entrada de alta mar, la sombra de un acantilado cayó sobre ella. El surco se borró de la superficie desierta, y el pintor Wang- Fo y su discípulo Ling desaparecieron para siempre sobre este mar de jade azul que Wang-Fo acababa de inventar.<sup>1</sup>

Parece una paradoja, pero no podemos ver esta maravillosa pintura sino a través de las imágenes verbales de Marguerite Yourcenar y, no obstante, aparecen las figuras, los detalles, los matices de una obra maestra. El texto nos pone frente a imágenes invisibles que solo nosotros podemos ver y cuya realidad no podemos transmitir, porque se *pintan* solo en nuestra mente. De algún modo, se trata de imágenes angélicas: se refieren a la materia del mundo pero no son de este mundo; materia que recrea el espíritu tomando colores y materiales de los objetos bañados por el sol, los objetos circundantes que se encuentran sobre la tierra. Sin embargo, una luz negra los alumbra, la luz que no irradia, que va hacia dentro, la luz que no baña pero que traga, la luz que come, la luz interior. Leer es de algún modo entrar en los reinos de la imagen

---

1 YOURCENAR, Marguerite. (1980). "De cómo se salvó Wuang-fo. Cuentos orientales". En: *Nexos*. Versión de Alberto Román. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=3685>.

pura por la escucha de la luz negra del texto; entrar por una puerta que solo está destinada al lector, como muestra el cuento kafkiano *Ante la ley* (1915).

Dice, a propósito de Góngora, Lezama Lima: “La luz oída, la que aparece en el acompañamiento angélico, la luz acompañada de la transparencia y del cantío transparente de los ángeles al frotarse la alas.”<sup>2</sup> El cantío de los ángeles es invisible, pero tiene imagen. ¿Y dónde yacen esas imágenes invisibles? Si bien acontecen en el interior de quien lee un texto, se proyectan en la exterioridad, aparecen como eventos. El texto produce un cosmos fuera del texto, ese cosmos no está puramente en las cabezas, está en el mundo creado por los hombres. No importa si la imagen se presenta de un modo visual o verbal, la imagen contiene también una interioridad. Esa interioridad no tiene materia, no tiene objeto, no es una cosa. Las cosas mismas, ni siquiera las más ínfimas, no caben en nuestras cabezas. El espacio interior está vacío, como un espejo refleja el exterior sin poder verse a sí mismo. Lo que hay dentro de las imágenes es la manifestación de una oquedad pura, en sí, la cual no puede sino proyectarse hacia un afuera.

Llamamos interioridad a este espacio infinitamente vacío que puede reflejar el mundo como imagen. Por ello, el mar de Wang-Fo no podría ser irreal; es realísimo, solo que no se actualiza nunca, existe como pura virtualidad. Son imágenes “reales sin ser actuales, virtuales sin ser abstractas”<sup>3</sup>. De esta manera crean su espacio de pura virtualidad fuera del texto y, de hecho, sin esta potencia de producir o generar un espacio fuera de sí, el texto no funcionaría, la función textual sería imposible: escribir es dirigirse a algo que yace fuera de la escritura. El texto, *todo texto, lo textual del texto*, se presenta en sí mismo como una metafísica, como una transparencia angélica o revelada. Los textos sobrevuelan invisibles los mundos, pero sin ellos los mundos no se encontrarían.

---

2 LEZAMA LIMA, José. (1981). *El Reino de la imagen*. p. 239.

3 DELEUZE, Gilles. (1966). *Le bergsonisme*. p. 99.

Walter Benjamín compara la leyenda de Wang-Fo, de claro origen taoísta, con el hecho de entrar a un edificio: *quien contempla una obra de arte se hunde en ella*.<sup>4</sup> Esta entrada se realiza de un modo inmediato, no requiere ni de artefactos ni de dispositivos. Se da en un solo paso. Hay una arquitectura de la imagen que tiene su propio espacio y, más radicalmente, la verdad de todo espacio. No es de extrañar, pues, que para los estoicos el espacio haya sido concebido como un *incorporal*, como un ser de neta significación, pero realmente existente, y para Kant sea la forma exterior de la intuición pura que, en tanto tal, pertenece a una zona no física, o tridimensional, sino trascendental; es decir, a la *condición de posibilidad* de cualquier manifestación, de cualquier objeto. Puede entenderse entonces este espacio puro como el plano invisible en donde acaece el aparecer de todas las cosas físicas. Esta dimensión del espacio, que no se debe confundir con lo meramente medible, o *extenso*, no es en sí misma objeto, pero significa la posibilidad misma de los objetos, pues no hay objeto que no advenga ocupando un espacio.

Por ello, la escolástica reservaba al menos dos palabras distintas para referirse al espacio. El espacio como *spatium* y como *extensio*. El *spatium* se concibe como la insistencia incorpórea de un lugar y se manifiesta como la superficie invisible que soporta todo lugar. El *spatium* no puede manifestarse ni concebirse en medidas sino en cualidades, pues toda medida lo presupone siempre. Un dormitorio y una cocina pueden tener los mismos metros cuadrados, pero son dos lugares distintos cualitativamente. No es la extensión sino la imagen, que opera como función, la que distingue propiamente uno del otro. Esta profundidad del espacio intensivo, en contraposición al espacio extensivo, es definida por Gilles Deleuze de la siguiente manera: “Al mismo tiempo que las leyes de la naturaleza rigen la superficie del mundo, el eterno retorno no cesa de bramar en esta otra dimensión del trascendental o el

---

4 Cfr: BENJAMÍN, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. p. 93.

*spatium* volcánico”.<sup>5</sup> El *spatium* es el plano donde se asienta la extensión, su sustrato. En el texto ese sustrato siempre retorna irrumpiendo en la realidad extensible o medible con el magma de la pura cualidad. Si no fuera por esto, sería imposible la metáfora, por ejemplo, pues la metáfora condensa en una superficie varias capas de significación. La significación, que también es incorpórea está estrechamente ligada al espacio textual. Significar quiere decir en primer lugar *dirigirse*; la significación es la forma en como ocurre el movimiento dentro del texto.

Cuando se dice que el espacio así entendido representa el *eterno retorno* de lo trascendental, o de lo invisible incorpóreo que soporta lo visible corpóreo, nos encontramos en el afuera del afuera, en el lugar más íntimo donde ocurre la exterioridad radical. Los cuerpos expresados en cantidades medibles y que vienen como percepciones a nosotros gracias a nuestros sentidos se encuentran justamente en un *afuera*. La fenomenología llama a ese afuera *mundo*, como una suposición de la cual no podemos escapar. El lugar o el espacio en el cual acontece ese mundo, sin embargo, limita con nosotros de un modo misterioso. Sus fronteras no son claras, pues estamos dentro del mundo y a la vez nos encontramos suspendidos en un afuera del mundo. Como en la figura topológica de la banda de Möbius, estamos antes dos caras de una misma superficie de un solo borde. Todo lo que existe está sobre algo, ese último algo es un espacio de energía y no de materia. Esa energía se revela en la erupción repentina que manifiesta la profundidad del magma líquido e hirviente, donde antes la materia sólida y fría nos ofrecía un suelo seguro.

En la literatura, ese espacio aparece afuera del texto, el texto lo indica, lo señala, lo muestra, pero es invisible; es el lector quien lo recrea en su mente, lo imagina. Pero de ello no se desprende que sea una mera quimera de la imaginación. La imaginación se limita a representarlo en secreto, en el interior del lector. No obstante, el texto lo define, lo ciñe, lo muestra, lo conceptualiza

---

5 DELEUZE, Gilles. (1968). *Différence et répétition*. pp. 310-311. (La traducción es nuestra).

y, en última instancia, lo hace patente; esta patencia no pertenece ya al lector, está en un afuera. La imagen en cambio atrapa el *spatium* en su interior como un fragmento de *no ser*. Una montaña o millas de océano pueden caber dentro de una fotografía asida en una mano. ¿Cómo es posible esto? Dice también la fenomenología que *la imagen es la nada de un objeto*.<sup>6</sup>

El observador de la foto se encuentra recorriendo su superficie mientras la imagen en ella perfora desde adentro radicalmente la imaginación del observador. En un texto el mundo está afuera y nosotros somos su interior, su magma. En la imagen, en cambio, el magma ha quedado atrapado al interior de su retícula y somos nosotros quienes nos convertimos en el texto que la explica, volviéndonos el afuera de la imagen. El texto produce una imagen, la imagen genera un texto.

Así podemos explicar aquello que de lo contrario permanecería siempre en su tranquilo misterio. Este puente entre el texto y la imagen cruza un abismo sin fondo; como en el cuento de Ednodio Quintero, *35mm*: un fotógrafo retrata a una bella mujer que intenta seducir, mientras ello ocurre la mujer le cuenta historias de sus viajes, especialmente de África. Cuando el fotógrafo revela las imágenes en su cuarto oscuro, lo que aparece sobre el papel no es el retrato esperado, brotan los paisajes africanos que narraba la mujer:

Luego trabajé sin descanso en la copiadora. Y un rato después, las fotos regadas en el piso me mostraban pájaros de brillante plumaje, caimanes al atardecer, huellas recientes de un combate en la arena, un tigre-relámpago saltándome a los ojos.<sup>7</sup>

---

6 Cfr: BARTHES, Roland. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. p. 172.

7 QUINTERO, Ednodio. (1993). *35mm*. En: Cabeza de cabra y otros relatos. s/p.

En este breve cuento, relato relámpago, destellante, de una sola metáfora, vemos justamente la irrupción del espacio trascendental, intensivo o energético sobre el espacio medible, extensivo y cuadrículado. Lo que hace la pluma de Quintero es crear un vaso comunicante entre el espacio de la imagen y el espacio del texto. No obstante, ello ocurre en toda relación donde la imagen verbal y la imagen visual se imbrican en una sola superficie, cuya topología ya hemos indicado o, más sinceramente, barruntado.

De la luz angélica que Lezama Lima atribuía a Góngora, siempre nos sorprende este fragmento de la Fábula de *Polifemo y Galatea* del gran cordobés del Siglo de Oro:

No la Trinacria en sus montañas, fiera armó de  
crueldad, calzó de viento, que redima feroz, salve  
ligera, su piel manchada de colores ciento; pellico es  
ya la que en los bosques era mortal horror al que con  
paso lento los bueyes a su albergue reducía, pisando  
la dudosa luz del día.

¿Cuál es esta *dudosa luz del día*? En primer lugar, sin duda, la luz de la inminencia de la muerte de Acis por los celos feroces de Polifemo, quien solo puede contemplar la belleza de un modo bidimensional, sin cuerpo, pues tiene un solo ojo, como la cámara fotográfica. Pero, más profundamente, significa “el tiempo de los objetos o los seres en la luz”.<sup>8</sup> Los seres cuyo único espacio reside en la luz, la luz del texto que los crea al iluminarlos. La fotografía, que significa primigeniamente la elaboración de imágenes por medio de la luz, funciona como el reverso del texto. “Los textos explican las imágenes a fin de comprenderlas, las imágenes, a su vez, ilustran los textos para hacer que su significado sea imaginable”.<sup>9</sup>

---

8 LEZAMA LIMA, José. *Op.Cit.*, p.241.

9 FLUSSER, Vilém. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. pp.13-14.

En las siguientes imágenes se trata de ilustrar, no la oscuridad, sino la luz oscura del fragmento del largo poema gongorino, no en sus metáforas concretas, sino en su función angélica de ser luz invisible visibilizando los objetos.



Erik Del Bufalo, de la serie *Dudosa luz del día*.

Lo real de la imagen sobrepasa la explicación del texto. No obstante, se trata de un sobrepasar mudo, taciturno, como las huellas en el bosque de un animal desconocido. Es justamente ese silencio lo que genera inquietud en una imagen fija, absolutamente quieta. Pero la mudez con la cual la imagen se entrega al texto para ser devorada por sus sentidos y significaciones no constituye un acto de humildad.



Erik Del Bufalo, de la serie *Dudosa luz del día*.

Lejos de ello, la fotografía, en su pequeñez de imagen, resiste con soberbia a la interpretación. No resiste oponiéndose, sino aceptando con indiferencia todas las palabras posibles; revelándose como una suerte de agujero negro del lenguaje. Ahora es la imagen la que devora al lenguaje para luego escupirlo como desconcierto.



Erik Del Bufalo, de la serie *Dudosa luz del día*.

La imagen calla, el texto dice. La comunicación que se establece entre ellos crea el espacio donde todas las imágenes, tanto visuales como verbales, son posibles. No obstante, la luz transparente, la luz invisible, del *eterno retorno*, que es el espacio donde todo acontece permanece invisible, ni adentro ni afuera. De ese espacio, el espacio trascendental de todos los otros espacios, y que no existe sino insiste, solo tenemos indicios o huellas. Por ello, tanto el mundo imaginado como el mundo significado son ilimitados. Y quizás solo sea aquél el único sinónimo que podamos concederle al espacio puro, lo ilimitado; no tanto por su infinitud como por su incesancia.

Caracas, 2021.

---

## Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles. (1968). *Différence et répétition*. París: PUF.  
(1966). *Le bergsonisme*. París: PUF.
- LEZAMA LIMA, José. (1981). *El Reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- QUINTERO, Ednodio. (1993). “35mm” en: *Cabeza de cabra y otros relatos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- VILÉM, Flusser. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
- WALTER, Benjamín. (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. (Urtext). México: Itaca.

## Referencias electrónicas

- YOURCENAR, Marguerite. *De cómo se salvó Wuang-Fo*. En: Cuentos orientales. Versión de Alberto Román. En: <https://www.nexos.com.mx/?p=3685> (Recuperado el 16 de marzo de 2021 a las 7:30 a. m.).

# La exploración de los *espacios* en la poesía concreta brasileña

**Gabriela Lázaro**

Miembro del Programa Sinergia. Fundación Nacional Suiza para la Ciencia  
Universidad Cergy París  
gabrielaazarodavila@gmail.com

Este artículo se inserta en la línea de investigación de la tesis de doctorado de Gabriela Lázaro, la cual se centra en estudiar la lírica y lo intermedial de la poesía contemporánea latinoamericana. Su corpus analiza poemas digitalmente nativos, así como la influencia de las vanguardias y la tecnología en esta poesía.

## Resumen

En 1952 tres poetas brasileños crearon la revista Noigandres, influenciados por Ezra Pound, Stéphane Mallarmé, Max Bill y Guillaume Apollinaire entre tantos otros. Su manifiesto *Plan piloto para la poesía concreta* (1958), llamaba a priorizar el espacio gráfico como estructura del verso atomizando la palabra en el espacio. El grupo vanguardista denominó esta práctica lingüística como *verbivocovisual*, tomando los aspectos visuales, fonéticos y sintácticos como materia que significa y haciendo del poema y de su estructura sentido por sí solo. Se negaban a darle total protagonismo al mensaje y deseaban instaurar una metacomunicación o una comunicación de formas, dejando a un lado las alegorías poéticas y convirtiendo al espacio en blanco de la hoja en un recurso tipográfico más. En este artículo abordaremos las maneras de explorar diferentes espacios -lingüístico, expositivo y virtual- a partir del ejemplo de la poesía concreta representada por Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos.

**Palabras claves:** poesía concreta brasileña, vanguardia, verbivocovisual, espacio gráfico, arte visual-espacial.

## Abstract

In 1952 three Brazilian poets created the magazine Noigandres, strongly influenced by Ezra Pound, Stéphane Mallarmé, Max Bill and Guillaume Apollinaire among many others. Their manifesto *Plano-piloto para poesia concreta* (1958), appealed to emphasize the graphic space as the structure of the verse, atomizing the word in space. The avant-garde group called this linguistic practice *verbivocovisual*, taking the visual, phonetic, and syntactic aspects as material that has meaning and making the poem and its structure significant. They refused to give total relevance to the message and wished to establish a meta-communication or a communication of forms, leaving aside poetic allegories and turning the blank space of the page into an additional typographic resource. In this paper we will approach the ways of exploring different spaces-linguistic, expository, and virtual- through the example of the concrete poetry as represented by Décio Pignatari, Haroldo and Augusto de Campos.

**Key Words:** brazilian concrete poetry, avant-garde, verbivocovisual, graphic space, visual-spatial art.

---

**Recibido:** 29/07/2021 y 5/11/2021.      **Arbitrado:** 6/11/2021.      **Aceptado:** 7/11/2021.

El espacio y la materialidad son temas relativamente nuevos en lo que concierne al estudio formal de la poesía. En el caso de la poesía concreta estos temas son centrales en su concepción. No al verso, no al sentido, no a la introspección, no al realismo, la negación está en el centro de esta revolución de formas que nace en el seno de un pequeño grupo de estudiantes brasileños a mediados de la década de 1950.

Los hermanos Haroldo y Augusto de Campos junto a Décio Pignatari eran jóvenes poetas y traductores que tenían una mirada universalista de la literatura. Traducían y leían poetas estadounidenses y europeos, al mismo tiempo que se mantenían al tanto de nuevos movimientos artísticos.

En el “Plan Piloto para la Poesía Concreta”<sup>1</sup> ellos identifican sus influencias en escritores como: Stéphane Mallarmé, con su especialización visual del poema sobre la página; James Joyce, con su técnica de texto palimpsesto en el cual las asociaciones sonoras crean una narración simultánea a la de la novela; Ezra Pound, con su uso de los ideogramas; E.E. Cummings quien desintegra las palabras y crea una nueva dialéctica. Por último, en Brasil, ven en João Cabral de Melo Neto -arquitecto del nuevo verso portugués- a un precursor de la poesía concreta. Más adelante estudiaron a Sousândrade, en una especie de revisita a la lengua portuguesa<sup>2</sup> donde encontraron bastas resonancias de sus prácticas con las de sus antecesores. Evidentemente también identificaron influencias en las artes visuales: la obra de Max Bill -como representante del arte concreto-, la serie Boogie-Woogie de Piet Mondrian, entre otros.

En este artículo tomaremos como tema central el *espacio*, para leer y comentar las prácticas poéticas de estos tres escritores. Ya que la concepción del *espacio* como herramienta, arma a esta poesía con la capacidad de cautivar al espectador-lector y de multiplicar sus modos de lectura y de interpretación. Se tratará entonces del *espacio* en su sentido utilitario a la composición del poema y a su funcionalidad como recurso tipográfico. ¿De qué modo se vuelve fundamental en la composición de estos poemas? ¿Qué tipo de herramienta representa el *espacio* utilizado como una disposición específica de recursos tipográficos en el poema?

Además, reflexionaremos sobre cómo la experimentación lingüística de la poesía concreta se desplazó a otros *espacios* además del libro. El primero, las galerías de museos como medio de publicación del poema. El segundo, el internet, ya que la poesía concreta se va a trasladar a un espacio cada vez más *digital* y *virtual*.

---

1 DE CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; DE CAMPOS, Haroldo. (1958). “Plano-piloto para poesia concreta.” En *Noigandres* 4. p.156.

2 DE CAMPOS, Augusto; DE CAMPOS, Haroldo; COSTA LIMA, Luiz. (1964). *Revisão de Sousândrade: textos críticos, antologia, glossário, bio-bibliografia*. São Paulo.

## Ciudad de la desdicha; ciudad del juego y la memoria

La poesía concreta ha sido literalmente definida por el grupo Noigandres<sup>3</sup> como: “tensión de palabras cosas en el espacio-tiempo”<sup>4</sup>. *Palabras cosas* ya que la principal funcionalidad del poema concreto es hablar de sí mismo, de la lengua misma, como organismo. Como vemos en el poema de la *fig. 1*, el tiempo y el espacio son usados para evocar la idea de *tiempo* y de *espacio*, y así proponer al lector combinaciones entre estas dos palabras. Leemos *de espaço* y la palabra nos envía a la idea del *espacio* que ella misma ocupa. Leemos la palabra *um tempo* y pensamos como este transcurre al leer. El tiempo no es lineal en la poesía concreta, y la composición del poema tampoco nos impone una lectura lineal ya que podemos saltar de un lado a otro al leer. Esta poesía nos llama a experimentar el poema en el ahora, en su realidad material y en su idea. Nos llama a la abstracción, una práctica en la cual la importancia del mensaje es secundaria. No se necesita mensaje, no hay sujeto, y en muchos casos la voz del poeta se desvirtúa de la persona. Podemos ver en el poema de la *figura 1*, que la tensión que hace flotar estas palabras en el espacio es nuestra búsqueda de sentido. El lector se ve desafiado ante ideas que no le comunican más que su existencia y es justo aquí donde esta poesía apuesta por su recepción. Ella está hecha para no despertar sentimentalismos ni hedonismos en el lector, quien se ve más libre de interpretar y de experimentar a nivel conceptual el poema.

---

3 Noigandres es una palabra tomada del canto XX de Pound, tomada a su vez de la poesía provenzal. Originalmente el grupo fue formado por Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari, después otros poetas como Ronaldo Azeredo y José Lino Grünwald se unieron.

4 Campos, Augusto de, Haroldo de Campos, Décio Pignatari. (1999). *Galaxia concreta*, p. 34.

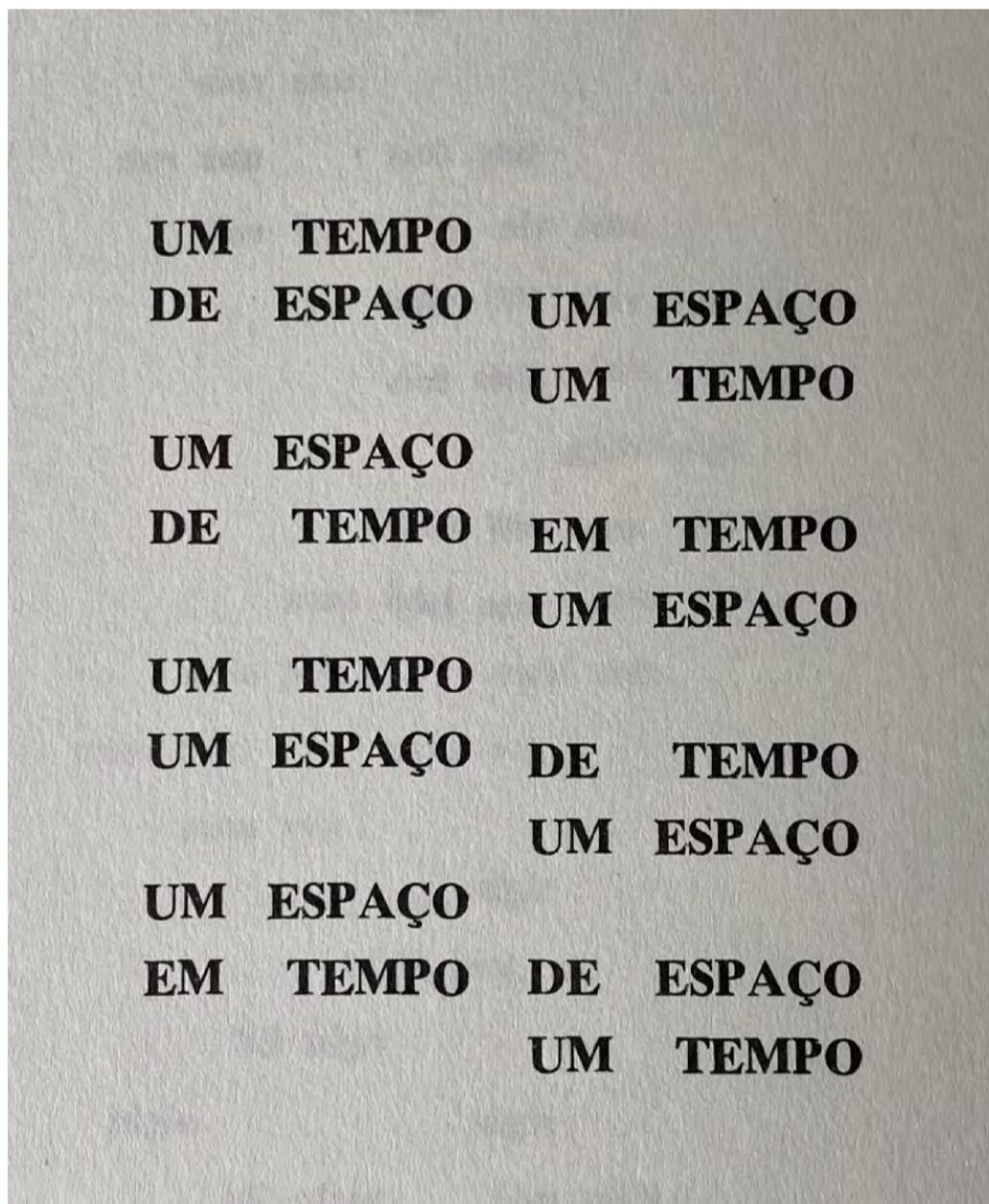


Figura 1

## El salto de *linguistic* al *pictorial turn*

Las prácticas de poesía concreta en Brasil se unieron a movimientos artísticos de escritores que se posicionaban cada vez más cerca de las artes visuales<sup>5</sup>. Desde la fusión entre poeta y pintor que representó, primero, el movimiento Dada y que se desplazó al surrealismo, ya era evidente que la literatura – o al menos la poesía – no podía ser puramente verbal. En 1994, William J. T. Mitchell desarrolla una teoría en la que desea demostrar cómo el estudio textual carece de herramientas para explicar la experiencia lectora. Mitchell, en su libro *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Interpretation*, nos explica:

Independientemente de lo que sea el giro pictórico, (...) es más bien un redescubrimiento postlingüístico y postsemiótico de la imagen como una compleja interacción entre visualidad, dispositivo, institución, discurso, cuerpos y figuración. Es la constatación de que la condición de espectador (la mirada, las prácticas de observación, la vigilancia y el placer visual) puede ser un problema tan profundo como las diversas formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que la experiencia visual o la “literalidad visual” pueden no ser totalmente explicables según el modelo textual.<sup>6</sup>

---

5 El grupo Noigandres al crear el movimiento de poesía concreta internacional, contaban con una fuerte alianza con Eugen Gomringer (suizo-boliviano) en Alemania. La poesía concreta, extensamente expandida en Europa, también se acompañó de grupos artísticos como el del *Spatialisme* en Francia (Pierre Garnier), y en EE. UU, más tarde, con *Fluxus*, entre otros. Para profundizar en el tema consultar: DONGUY, Jacques. (2007). *Poésies expérimentales. Zone numérique (1953-2007)*, Dijon: Presses du réel, collection *L'écart absolu*.

6 “Whatever the pictorial turn is, then, it should be clear that it is not a return to naïve mimesis, copy or correspondence theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial “presence”: it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visuality, apparatus, institution, discourse, bodies, and figurality. It is the realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of *reading* (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or “visual literacy” might not be fully explicable on the model of textuality.” (Traducción personal) Mitchell, William J. Thomas. (1994). *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Interpretation*, p. 16. (Traducción Nuestra).

Según Mitchell el giro pictórico vino después del narrativo y del lingüístico con sus respectivos representantes en la literatura. En la poesía concreta brasileña, si pudiéramos analizarlo así, el giro narrativo no sucedió. Esta poesía pareciera mezclar las prácticas lingüísticas que estaban en boga en la década de 1960 (fuertes influencias de Roman Jakobson<sup>7</sup>), con una conciencia pictórica precoz. Múltiples estudios han aparecido sobre este giro pictórico de la poesía, a partir de la influencia vanguardista y de las artes plásticas. Pero a esto se le debe agregar una característica fundamental, una peculiaridad del movimiento de poesía concreta en Brasil, que es la práctica del diseño gráfico<sup>8</sup>. Un diseño que sea funcional hacia la publicidad y en pro de la comunicación de masas. La postura del grupo Noigandres es ambigua ante estas prácticas ya que se muestran a la vez críticos y admiradores. Críticos al consumo ciego de productos. Y admiradores de la gran eficacia del lenguaje y estética publicitaria para comunicar y crear símbolos e íconos. Así lo dilucida José Ignacio Padilla, al estudiar lo que llama el *momento ortodoxo* del grupo Noigandres:

La influencia entre diseño y poesía concretos es recíproca. Llega a un punto en el que la morfología de los poemas y anuncios es idéntica y no hay criterios claros, a ese nivel, para distinguir obra artística y publicidad: por ejemplo, la síntesis de imágenes y la composición tipográfica para sugerir la fragmentación de la palabra eran usadas en poemas, logos y papelería de empresas. (...) El dominio de la visualidad exhibe su ambigüedad, dado que está ligado a estructuras sociales de poder.<sup>9</sup>

---

7 Haroldo de Campos mantenía correspondencia con Jakobson, en particular sobre análisis poético y traducción. El archivo se puede conseguir en Cambridge, en el Massachusetts Institute of Technology (MIT): [https://archivesspace.mit.edu/repositories/2/archival\\_objects/165816](https://archivesspace.mit.edu/repositories/2/archival_objects/165816).

8 Eugene Gomringer, representante de la poesía concreta en Europa, era secretario de Max Bill en Ulm, Alemania. Max Bill será entonces, una gran influencia de esta poesía, artista diseñador que también perteneció al movimiento Bauhaus.

9 PADILLA, José Ignacio. (2009) *Materia y significación en las poéticas latinoamericanas del siglo XX: Vanguardias, Noigandres y Jorge Eduardo Eielson*. p. 129.

Es así como este grupo de poetas establece una gran paradoja en el centro de su poesía deseando una estética y una funcionalidad del lenguaje publicitario, el cual en otros contextos, a su parecer, es corrupta y será criticada. Paradoja que debemos entender en el contexto social y político de la época ya que “sus valores se conformaban con la utopía de modernización y desarrollo que vivía el Brasil de los años 50, muy evidente también en la arquitectura y el urbanismo, cuyo ícono era Brasilia – o más bien –, el plano piloto de Brasilia”.<sup>10</sup>

Tenemos que precisar que la figura de Décio Pignatari es muy influyente en esta particularidad del concretismo. Pignatari aporta su mirada de diseñador y publicista, además de haber seguido una carrera universitaria en la cual se especializó por las teorías de la comunicación. Llegó a escribir poemas como *Beba Coca Cola*<sup>11</sup> y *hombre/ hembra/ hambre*<sup>12</sup>. Estos poemas, como lo mencionamos antes, utilizan el discurso publicitario: *beba coca cola*, para mezclar las palabras que componen la frase, intercambiándolas, mezclando fonemas. Se termina con la palabra *cloaca*, la cual se sitúa en el espacio de la composición del poema separada con un vacío al principio de la línea. Ese vacío, al recorrer el poema con la mirada, nos conduce a ver la primera palabra que es *beba*. El poema no dice directamente, no ataca con frases, al contrario, su composición deja libre al lector para determinar su asimilación, apelando a una lectura crítica y lúcida. En cuanto al poema *hombre/ hembra/ hambre*, escrito en español originalmente, Pignatari se sirve de la semejanza de estas tres palabras para jugar con sus posiciones y crear un poema que expresa mucho, aunque con una economía verbal exacerbada. Véronique Perriol nos advierte las implicaciones de la disposición espacial de esta composición poética:

---

10 *Ibíd.* p. 139.

11 fig. 2

12 fig. 3

A pesar del aspecto minimalista del poema, el significado no se elude, ya que, gracias a la disposición vertical, vemos que se trata primero del deseo del hombre por la mujer [hombre-hambre/mujer], y luego, a la inversa, del de la mujer por el hombre. Finalmente, “el hombre” y “la mujer” se reúnen, dejando de lado “el hambre”. La disposición espacial de las palabras toma el relevo de la sintaxis. La parataxis es una herramienta de exploración de los recursos gráficos del poema y genera una sintaxis espacial y topológica.<sup>13</sup>

BEBA COCA COLA  
 BABE COLA  
 BEBA COCA  
 BABE COLA CACO  
 CACO  
 COLA  
 CLOACA

Figura 2

13 «Malgré l'aspect minimal du poème le sens n'en est pas éliminé puisque, grâce à la disposition verticale, on voit qu'il est question du désir tout d'abord de l'homme envers une femme [homme-faim/femme], puis inversement de la femme pour l'homme. Enfin, l'homme et la femme sont rassemblés, laissant la faim de côté. La disposition spatiale des mots vient endosser ce que remplissait précédemment la syntaxe. La parataxe est un outil d'exploration des ressources graphiques du poème et engendre une syntaxe spatiale et topologique.» (Mi traducción) PERRIOL, Véronique. (2010). *La poésie concrète du groupe brésilien Noigandres : une expérimentation continue*. En: *Revue d'Art et de Littérature, Musique*, p. 7. En: <http://www.lechasseurabstrait.com/revue/spip.php?article4929>. (Traducción Nuestra).

<b>hombre</b>	<b>hombre</b>	<b>hombre</b>
<b>hambre</b>		<b>hembra</b>
	<b>hambre</b>	
<b>hembra</b>	<b>hembra</b>	<b>hambre</b>

Figura 3

Gracias al concepto de parataxis podemos explicar la exploración de la poesía concreta en el plano de la sintaxis y de la composición poética. En los tres ejemplos que hemos dado de poemas, la parataxis ha sido utilizada como recurso principal. Además, el lenguaje y la crítica a la publicidad han sido una característica clave en el concretismo inicial del grupo Noigandres. En la obra de Augusto de Campos podemos encontrar un abanico múltiple de herramientas de las cuales se sirvió para desarrollar su trabajo, el poema *lixo-luxo*<sup>14</sup>, es un ejemplo esencial de esta multiplicidad. *Lixo* que en español significa *basura*, está escrito en grande y compuesto de pequeñas palabras que cuando la mirada se acerca se lee *luxo* que significa *lujo*. Asimismo, la tipografía usada, *pompier*, es una que evoca la estética comercial y el derroche. Es un poema hecho para contemplar. De lejos tenemos la idea de basura *lixo* y al acercarnos la idea de lujo *luxo*, en conjunto lo que predomina en el campo visual es la palabra más grande que es, *lixo*, basura. ¿Mucho lujo crea basura? ¿de cerca el lujo es basura?

---

14 fig. 4.

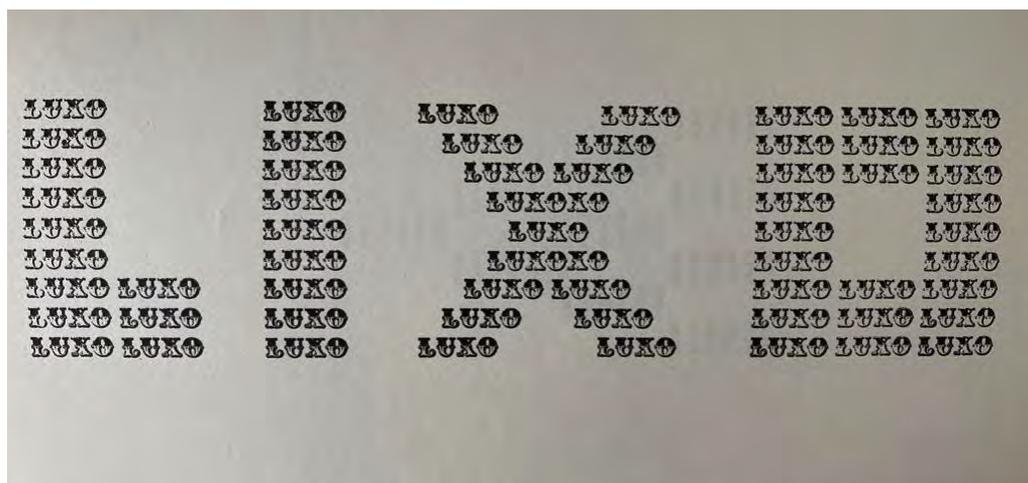


Figura 4

El principal exponente de la poesía espacial francesa Pierre Garnier al hablar de la afinidad que tiene con las prácticas concretistas, afirma:

Todo se hace posible: la reducción de las palabras, su atomización, el empleo de la respiración y la articulación, la danza de las letras, la creación de nuevos signos, el montaje de mecanismos lingüísticos, la composición visual de los diferentes elementos de las lenguas, la composición acústica de estos mismos elementos, etc.<sup>15</sup>

Todo es posible y más. Ya que a la materialidad lingüística predominante en la poesía concreta se le añaden progresivamente recursos visuales. Ese salto del giro lingüístico al pictórico del que hablamos anteriormente se hizo sentir con más intensidad en la obra de Augusto de Campos: los *Popcretos* y los *Poemóviles*.

15 “Tout devient alors possible: la réduction des mots, leur atomisation, le travail des souffles et des articulations, la danse des lettres, la création des signes nouveaux, le montage des mécanismes linguistiques, la composition visuelle des différents éléments des langues, la composition acoustique de ces mêmes éléments, etc...” GARNIER, Pierre. (1968). *Spatialisme et poésie concrète*, p. 12. (Traducción Nuestra).

Las galerías de arte: nuevos espacios literarios *Poemóviles* (1974) son una serie de objetos-poemas que están hechos idealmente para ser expuestos en una galería, aunque no es con esta obra con la que se inaugura la poesía concreta en un museo. En realidad, este movimiento poético brasileño se inauguró oficialmente en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, en la primera exposición nacional de arte concreta<sup>16</sup>. Es tan importante el rol de esta institución en la distribución y creación de la poesía concreta, que es en la bienal de São Paulo en 1957 en la que se conocen Julio Plaza<sup>17</sup> y el grupo Noigandres. De esta experiencia el artista quedó asociado a Augusto de Campos, y de tal vínculo resultó la fabricación en 1974 de los *Poemóviles* y en 1976 de *Caixa Preta*. Augusto de Campos queda entonces empapado de nuevas posibilidades artísticas que lo llevaron a repensar sus prácticas, posicionando así sus nuevos poemas en una tercera dimensión. El mayor logro del trabajo hecho en los *Poemóviles* es que no se necesita salir de la hoja de papel para lograr esta nueva expansión dimensional. Gonzalo Agilar, en su artículo *Entreabrir: los Poemóviles de Julio Plaza y Augusto de Campos*, nos hace un breve recorrido por la genealogía de esta obra en conjunto. Y nos explica claramente el papel de la página en la composición del poema:

La página – que es la unidad espacial de los poemas de Augusto de Campos – es, a la vez, el lugar que se quiere transformar. Se usa el papel troquelado que rasga la página y produce un plegado entre dos superficies: “escisión en la que cada término relanza al otro, tensión en la que cada pliegue está tensado en el otro”, escribe Gilles Deleuze a propósito del pliegue.<sup>18</sup>

---

16 Más detalles se pueden conseguir en: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80977/exposicao-nacional-de-arte-concreta-1-1956-sao-paulo-sp>.

17 Julio Paza es un escritor artista español, en su obra se pueden conseguir libros-objetos muy representativos de la obra abierta.

18 AGUILAR, Gonzalo. (2021). “Entreabrir: los Poemóviles de Julio Plaza y Augusto de Campos”.

En: *revistarosa*. En: <https://revistarosa.com/3/entreabrir@es#notarodap%C3%A91>.

Aquí también se pueden encontrar fotos de los poemas objetos y además de las maquetas hechas por Augusto de Campos, fotos tomadas de sus archivos.

La página rasgada y la galería de arte son espacios intermedios de la poesía concreta, en particular en la obra de Augusto de Campos. Ya que su poesía se vio beneficiada de un recurso nuevo que va a ayudar al poeta<sup>19</sup> a realizar sus más primogénitos objetivos. La aparición del computador personal fue la revelación de una herramienta poderosa, capaz de compaginar en un solo objeto-poema, recursos visuales, auditivos y de movimiento.

### Más que virtual *verbivocovisual*

Un nuevo espacio de creación y de difusión de obras es lo que representa la llegada del computador personal a la vida de Augusto de Campos. Primero como espacio de creación mediante diferentes softwares (Macromedia Director y Flash) para crear poemas animados. De Campos lo llama en un principio el *clip-poema*, el primero fue *PULSAR*, en 1984. Para 1991, cuando el poeta adquiere un computador personal, es cuando logra crear por sí solo estas animaciones. Augusto de Campos en un capítulo de su libro *Poesía, antipoesía, antropofagia*, nos habla en específico de este momento clave de su obra. Ya que, en lo digital, “en este universo, la poesía concreta o, adoptando una fórmula más generalizadora, la poética “verbivocovisual”, vino a encontrar un espacio, a mi juicio, propicio de desarrollo y expansión.”<sup>20</sup> Efectivamente, es un universo de expansión, ya que los mismos poemas que se realizaron en los remotos años cincuenta, sufrieron una metamorfosis a partir de los años noventa. Para el 2003, cuando escribió esta reflexión, consideraba que:

Como nunca antes, el poeta puede crear hoy, en su estudio casero, un poema en el que las palabras se materializan plenamente: pueden expandirse y moverse en varios colores y texturas, interactuar con

---

19 En particular a Augusto de Campos, ya que es él, quien más se compromete en las nuevas experiencias digitales para seguir transformando su obra.

20 “Nesse universo, a poesia concreta ou, adotando uma fórmula mais generalizante, as poéticas “verbivocovisuais”, vieram encontrar um espaço, a meu ver, congenial de desenvolvimento e expansão.” DE CAMPOS, Augusto. (2015). *Poesía, antipoesía, antropofagia & cia*. p. 484. (Traducción Nuestra).

imágenes e incluso asociarse con voces y sonidos, en la producción de animaciones, que tendrán vida dentro o fuera del ámbito digital.<sup>21</sup>

Recordemos que desde 1952, cuando se publicó *poetamenos*, se concebían los poemas acompañados de alusiones visuales y de movimiento, para ese tiempo se utilizaron diferentes colores en la composición, se atomizaba la palabra o se reducían a fonemas o a onomatopeyas. Ahora poemas como los de Décio Pignatari, *Organismo* y *LIFE*<sup>22</sup>, contaban con nuevas versiones animadas. Así mismo, y en formato GIF, tenemos *poetamenos* que cambia de color y de palabras en la animación. Gracias al lenguaje digital las propuestas de las vanguardias literarias de principios del siglo XX, que reposaban en propuestas de exploración pluridimensional del lenguaje, consiguieron un sitio y realización concreta.

Hay tanto que decir sobre cómo la revolución de formas consiguió realizarse en lo digital, pero no podemos extendernos más sin mencionar lo que el internet significó en la difusión de esta poesía. El internet, teniendo la capacidad de compartir archivos en formatos que no son sólo textuales, fue directamente el espacio predilecto para que el lector se convirtiera en espectador de poesía. El precursor de esta nueva manera de difundir el arte de vanguardia fue el artista estadounidense Kenneth Goldsmith en 1996 con la creación de UBU WEB<sup>23</sup>. En este sitio web se pueden encontrar diferentes versiones animadas de los poemas del grupo Noigandres. Esta plataforma permitió a la poesía concreta brasileña entrar en un radar más amplio de difusión literaria, ya que no sólo se consigue su obra sino también la de artistas de todo el mundo. UBU web contiene extractos de audio, textos críticos literarios, animaciones en GIF o

---

21 “Como nunca antes, o poeta hoje, em seu estúdio doméstico, tem condições de criar um poema onde as palavras se materializam integralmente: podem se expandir e se movimentar em cores e texturas diversas, interagir com imagens e ainda associar-se a vozes e sons, na produção de animações, que terão vida dentro ou fora do âmbito digital.” *Ibid.*, p. 486.

22 Poemas animados disponibles en: <https://www.ubu.com/historical/pignatari/index.html>

23 Plataforma dedicada a la distribución en acceso libre a archivos multimedia del arte y literatura de vanguardia, sitio web: [https://www.ubu.com/historical/decampos\\_a/index.html](https://www.ubu.com/historical/decampos_a/index.html)

flash (antes de que el formato fuera discontinuado a principios del 2021) y videos.

A modo de conclusión, en este artículo hemos tratado la noción de *espacio* desde diferentes acercamientos. El primero y principal fue lingüístico, desde la perspectiva de la composición espacial del poema. En su sintaxis, a partir de la noción de parataxis, pudimos explicar las diferentes maneras de agenciar las palabras en el espacio de la poesía concreta. El lenguaje publicitario y su influencia en la economía del lenguaje también fueron ideas desarrolladas en nuestro primer acercamiento. La poesía concreta además de haber propuesto con sus prácticas literarias un giro lingüístico y pictórico, también se aventuró en la concepción de la obra abierta, el libro-objeto que ha sido pensado para ser expuesto en galerías y exposiciones de museo. Lo que nos lleva a nuestro segundo acercamiento, en el cual miramos el espacio como medio de difusión y exposición de las obras. El museo como lo acabamos de mencionar, pero también el internet. La web como plataforma, en la cual el poema concreto encuentra su realización completa. Alcanzando finalmente el estatus *verbivocovisual* pero no solo con el texto sino con el movimiento, el sonido y las imágenes de la animación.

En poemas que son más que textuales, en formatos intermediales, poemas que aún siguen explorando el lenguaje, pero utilizando herramientas del siglo XXI. Esto ha sido solo un acercamiento breve de la noción de *espacio*, este estudio de caso de la poesía concreta brasileña, representada particularmente en este artículo por el grupo Noigandres, ha resultado ser muy oportuno. Ya que la naturaleza particularmente contestataria del concretismo brasileño y en general de las vanguardias, las lleva a deslocalizarse de espacios tradicionales de creación literaria. Deslocalizaciones que multiplicaron las libertades de creación poética a nivel lingüístico, primero con el desplazamiento a espacios de progreso artístico como los museos y después al internet con la llegada del nuevo milenio.

París, 2021.

## Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo. (2021). “Entreabrir: los Poemóviles de Julio Plaza y Augusto de Campos”. En: *revistarosa*. En: <https://revistarosa.com/3/entreabrir@es#notarodap%C3%A91>. (Recuperado el 29 de Junio de 2021 a las 9:20 p.m.).
- DE CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; DE CAMPOS, Haroldo. (1958). “*Plano-piloto para poesía concreta.*” En *Noigandres 4*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
- (2015). *Poesía, antipoesía, antropofagia & cia*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- DE CAMPOS, Augusto; DE CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. (1999). *Galaxia concreta*. México D.F: Universidad Iberoamericana, Artes de México.
- CORTANZE, Gérard. (1976). *America libre: Exercice de lecture(s) transformationnel(les) de la poésie latino-américaine contemporaine*. Paris: Seghers.
- GARNIER, Pierre. (1968). *Spatialisme et poésie concrète*. Paris: Gallimard
- MITCHELL, William J. Thomas. (1994). *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Interpretation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PADILLA, José Ignacio. (2009). “Materia y significación en las poéticas latinoamericanas del siglo XX: Vanguardias, noigandres y Jorge Eduardo Eielson”. En: *ProQuest Dissertations & Theses Global*. Disponible en: <https://www.proquest.com/dissertations-theses/materia-y-significación-en-las-poéticas/docview/250839990/se-2?accountid=9641> (Recuperado el 20 de Junio de 2021 a las 5:50 p.m.)
- PERRIOL, Véronique. (2010). “La poésie concrète du groupe brésilien Noigandres : une expérimentation continue”. En: *Revue d'Art et de Littérature, Musique*. Disponible en: <http://www.lechasseurabstrait.com/revue/spip.php?article4929> (Recuperado el 20 de Junio de 2021 a las 5:50 p.m.).

# Las muñecas pigmaliónicas en El Castillete de Armando Reverón y en *La Casa Negra* de 'Las Hortensias', de Felisberto Hernández

**Julieta Arella**

Programa Mujeres Migrantes  
Universidad de Los Andes  
julieta.arella@gmail.com

## Resumen

Las muñecas han sido valoradas como fetiches, como cuerpos representando el papel de una mujer, como deidades portadoras de presagios e instrumentos para la satisfacción de debilidades humanas, en las cuales el ideal femenino adquiere su punto más álgido al estar sometido a la gracia de la imaginación inacabable. Las muñecas se transforman en ícono y metáfora de la perfección de la mujer, como es el caso de Galatea, un simulacro femenino que supera el deseo de Pigmalión hasta cobrar vida propia, dándole sentido a la existencia del escultor.

En ocasión a este número de la Revista Actual, el tema propuesto corresponde al espacio, las muñecas, entonces serán estudiadas como objetos con vida destinadas a pertenecer a un lugar en el que son amadas. Nos proponemos, un diálogo entre arte y literatura a través de nuevas lecturas inter/transdisciplinarias en las que convocamos a las muñecas y a los objetos que reproduce tanto Armando Reverón en El Castillete como Felisberto Hernández en La Casa Negra en su cuento titulado *Las Hortensias*.

**Palabras claves:** muñecas, Galatea, Pigmalión, fragmentación.

## Abstract

Dolls have been valued as fetishes, as bodies representing the role of a woman, as bearer deities of omens and instruments for the satisfaction of human weaknesses, in which the feminine ideal reaches its highest point by being subjected to the grace of endless imagination. The dolls become an icon and metaphor of the perfection of women, as is the case of Galatea, a female simulacrum that overcomes Pygmalion's desire until it takes on a life of its own, giving meaning to the sculptor's existence.

On the occasion of this issue of the current magazine, the proposed theme corresponds to space, dolls, then they will be studied as living objects destined to belong to a place where they are loved. We propose a dialogue between art and literature through new inter/transdisciplinary readings in which we summon the dolls and objects reproduced by both Armando Reverón in *El Castillete* and Felisberto Hernández in *La Casa Negra* in his story entitled "*Las Hortensias*".

**Key words:** dolls, Galatea, Pigmalión, fragmentation.

---

**Recibido:** 24/07/2021 y 5/11/2021.    **Arbitrado:** 11/11/2021.    **Aceptado:** 12/12/2021.

“¿Y si un trozo de madera descubre que es un violín?”

**Arthur Rimbaud**

“El artista no crea como vive, vive como crea”

**Jean Lescure**

*Humanización, erotismo y transgresión de los cuerpos inanimados: Las muñecas pigmaliónicas de Armando Reverón y Las Hortensias (1947), de Felisberto Hernández* así se tituló mi tesis de grado tutorada por la Dra. Lilibeth Zambrano, profesora del departamento de Literatura Hispanoamericana y especialista en Literatura Comparada. Yo me graduaba de Historia del Arte y el mito de Pigmalión y su escultura llamada más tarde Galatea, constituye el mito por excelencia de las artes visuales.

La trascendencia moderna que alcanza el mito es ilimitada, fascina a muchos poetas, pintores, escultores, escritores, dramaturgos, cineastas, músicos, entre otros artistas de diversas épocas y culturas, quienes han elaborado sus propias interpretaciones. Incluso yo escribí un poemario titulado *Galateica*, publicado por la Fundación La Poeteca de Caracas en el 2018, que posiblemente explora alguna versión del mito, puesto que no hay mujer que en algún momento no se haya sentido muñeca y no hay muñeca que no haya soñado con la vida.

En ocasión a este número de la *Revista Actual*, el tema propuesto corresponde al espacio, las muñecas, entonces, serán estudiadas como objetos con vida, destinadas a pertenecer a un lugar en el que son amadas. Para este ensayo nos proponemos, un diálogo entre arte y literatura a través de nuevas lecturas inter/transdisciplinarias en las que convocamos a las muñecas y a los objetos que reproduce tanto Armando Reverón en *El Castillete* como Felisberto Hernández en *La Casa Negra* en su cuento titulado *Las Hortensias*.

El primero se trata de un caso real, artista plenario, mítico, que con su luz, su aislamiento y sus muñecas enciende la modernidad en Venezuela. El segundo, un caso de ficción que corresponde a Felisberto Hernández escritor y músico uruguayo, que si bien no era escultor como Pígalión y Reverón escribe un cuento largo o una novela corta titulada *Las Hortensias* (1985), el cual recuerda el motivo pigmaliónico en una saga divertida y adversa con muñecas de tamaño real. Las muñecas en ambos casos se transforman en ícono y metáfora de la perfección de la mujer, como es el caso de Galatea, un simulacro femenino que supera el deseo de Pígalión hasta cobrar vida propia.

En los cuentos de Felisberto Hernández y en la vida de Reverón, los objetos cotidianos parecen decirnos algo. Los objetos en el arte y la literatura parecen cobrar vida en un universo fantástico que no excede demasiado la realidad. Las cosas y los hombres extienden lazos profundos, las cosas y los nombres se conocen, forman parte del día a día, las(os) usamos, las(os) habitamos, nos habitan: ¿Qué sería de una casa sin objetos? ¿Qué sentido tiene una casa vacía?

El hombre toma propiedad de las cosas y las aproxima al mundo, en un obrar, un permanecer, un pertenecer.

Bien sabemos de nuestros antepasados por sus vestigios de objetos y obras artísticas o arquitectónicas. En este sentido, Armando Reverón en el Castillete, en su proeza artística de permanecer al margen, da origen al arte moderno en Venezuela, dejando allí en su casa repleta de objetos constancia de su vida. Los objetos de Reverón que aún se conservan, devienen en obras de arte que el artista manipuló para escenificar su mundo de imágenes, creando una realidad muy suya, que promete la vida plena de lo que allí habita.

En *Las Hortensias*, de Felisberto Hernández, Horacio (el protagonista) si bien tiene a su esposa, María, se enamora de Hortensia, una muñeca que era como la hija de ambos, la aberración de Horacio por las muñecas se extiende ya no solo con Hortensia sino también con otras muñecas que están dispuestas en las escenas con todo su ajuar. El escritor y el protagonista parecen estrechar con los objetos vínculos extrasensoriales, atribuyéndoles, cualidades que no siempre poseen.

Espacio, casa, taller, lugar de lo posible, de lo imposible. En la casa se permiten ciertas manías, obsesiones y rituales. Es intimidad consagrada. La casa será el lugar para desarrollar de forma plena su oficio, que soporta el encuentro con el arte, con la otredad. Los objetos forman parte de un escenario que parece sentir, ellos se enuncian ante el hombre y muestran otra parte de la realidad que lleva también la huella del tiempo: "Allí todas las cosas habían envejecido juntas y eran amigas".<sup>1</sup>

---

1 HERNÁNDEZ, Felisberto. (1985). *Novelas y Cuentos*. p. 240.

Reverón también decide mudar su mirada adentro con sus obras figurativas, en las que las muñecas, el Castillete y los objetos vienen a teñir el lienzo de sepia. Los objetos que había creado para su hogar y taller, le sirvieron también para crear escenas. De la misma forma, Felisberto Hernández consigue con maestría que los objetos y las muñecas habiten la casa negra, sean parte de sus rincones, de sus cuartos oscuros. Los objetos en *Las Hortensias* se conocen entre ellos y manifiestan sentimientos que el personaje les atribuye, aunque no son creados por el mismo Horacio – como en el caso de Reverón – sí establecen una comunicación permanente con el personaje que supervisa cada detalle de las escenas con muñecas.

Las muñecas o esculturas forman parte fundamental de la cotidianidad de Pigmalión, Horacio y Reverón. Estas cumplen distintas funciones, a veces actúan como modelos, otras como hijas, amantes y/o espías. La idea de sustitución y el juego de roles de las muñecas no hubiera sido posible sin los espacios habitados por ellas. El Castillete y la Casa Negra serán los escenarios en donde se posibilita tanto la creación como la intimidad sin fin.

El Castillete fue construido según las necesidades del artista, de talla bastante humilde. Y allí permaneció desde 1935 hasta su reclutamiento en el psiquiátrico, Reverón rodea su morada de objetos, figuras, animales, muñecas, esqueletos, instrumentos musicales, etc. Todos estos elementos llenan de vida el hogar. Por otro lado, el uruguayo escribió *Las Hortensias* en 1947 durante su estancia en París. En el relato es frecuente la elegancia, destacando la alta clase social del personaje que tiene varios *sirvientes*. El lugar en el que habitaría Horacio y su esposa con las muñecas será una mansión oscura, repleta de presencias que envuelven el recinto en una atmósfera paranoicamente amorosa.

Reverón y Hernández desde sus respectivos espacios inmaculadamente artísticos, arrastrarán la misma obsesión por lo inanimado. *Las Hortensias*, comienza enmarcando el lugar a través de la llegada de Horacio a la Casa Negra, donde le espera su esposa y el consecuente ruido de las máquinas de la fábrica. En este primer párrafo se presenta a María bajo la mirada de

Horacio, haciendo una analogía casa-mujer, sugiriendo la cosificación de su esposa y evocando el mito de Pigmalión al alucinar a María con un vestido de mármol, las escalinatas se fusionan con su mujer, siendo una evidente alusión al mito de Pigmalión en que el mármol se ablanda, transformándose en carne, el personaje quisiera convertir a su esposa en una estatua, pretende una metamorfosis contraria a la de Galatea, petrificando a su mujer como en la última metamorfosis concedida por Venus a las *Propétides*, quienes son transformadas en piedra.

El narrador al presentar a Horacio, enlaza la casa y el jardín, espacio natural, con la casa y la fábrica, espacio mecánico. Desde un inicio se acentúa una oposición constante entre lo real natural y lo artificial que desafían a la conciencia, pero que nunca excede demasiado los límites de lo posible. El ruido de las máquinas está presente siempre, a veces se atenúa, otras parecen decir algo, es como si el silencio de las muñecas fuese compensado con este ruido que pareciera su rumor, como a las muñecas de Reverón las rumoraba el sonido del mar, la casa negra estaba envuelta por los ruidos de la fábrica.

La casa que recrea Felisberto Hernández en *Las Hortensias*, es una casa de *pátina oscura*, donde el personaje puede aislarse de las preocupaciones del día. La casa es un refugio y la oscuridad provoca una atmósfera cargada de misterio. Esto será una constante en su narrativa, en la que las casas siempre tienen espacios en la penumbra. En este sentido, Horacio era de piel negra y esa era una de las razones por la que no le gustaba mirarse en los espejos y por la que probablemente prefiriera los cuartos oscuros.

El Castillete de Reverón, por el contrario, está ceñido por la luz que entra por cada ranura. La luz era invitada al hogar, pero sus lienzos con muñecas eran sombríos y cavernarios. Para Huizi: “El Castillete fue y es, en Reverón, realidad y símbolo de la sombra, el amparo de la luz. Y es, asimismo, realidad y símbolo de otra sombra, que con otra luz, libra un antiquísimo combate en

lo más profundo del espíritu del hombre.”<sup>2</sup> Allí fue posible independencia plena para la creación sin límites. La casa de Reverón estaba hecha a su medida. El Castillete le proporcionaba libertad para la creación sin fronteras, que no hubiese sido posible en la capital caraqueña.

Aunque parezca una obviedad, las casas se parecen a sus dueños, quienes imprimen en ellas su temperamento, haciéndolas reflejos de sus propias satisfacciones. Hernández, en *Las Hortensias*, fusiona a María con la casa, Juanita será para Reverón el pilar fundamental que sostiene el Castillete. Ambos lugares contienen objetos y presencias que conviven en una conciencia de sí mismos.

De acuerdo con Gastón Bachelard, *la casa reúne una cantidad de imágenes y memorias*.<sup>3</sup> La casa es lo que habita. Asimismo, la casa es el espacio para la intimidad, para el encuentro con la otredad, es una existencia al margen. En el Castillete y en la Casa negra es admitido el tratamiento de un mundo propio lleno de objetos con historias, que a través de la imaginación de los personajes consiguen emanar vida propia. El arte hace posible la unión de la casa y el lugar de trabajo. Tanto Horacio en el cuento como Armando Reverón en la cotidianidad, saben que intimar con la obra de arte es más sencillo desde el calor del hogar y la vida de las muñecas es justificada bajo este escenario artístico.

Ambos ámbitos constituyen una sublimación del lugar, como espacio poético, huida teatral a una realidad con alma, el lugar se convierte en una galería de seres movidos por el arte. En Reverón, la casa viene siendo parte esencial de su creación. El Castillete, por ende, es la gran obra en donde todo cabe. Este lugar repleto de símbolos se va gestando según las necesidades del artista, es una obra que tuvo cambios constantes desde su edificación.

---

2 PÉREZ ORAMAS, Luis., HUIZI, María E. y ELDERFIELD, John. (2001). *Armando Reverón: El lugar de los objetos*, p. 68.

3 Cfr. BACHELARD, Gastón. (2000). *La poética del espacio*.

Por décadas el Castillete creció y se transformó. Como dice Huizi: “El Castillete fue el espacio propicio para sellar su pacto con la luz, con la naturaleza.”<sup>4</sup>

Nada allí era artificial, toda la arquitectura de las cosas se hermanaba con el paisaje, la casa de Reverón le prodigó lo necesario para su obrar artístico y su encuentro inevitable con sus mujeres de trapo. Ahora veremos que Horacio y Reverón organizan en sus respectivos lugares, espacios privilegiados para las muñecas. Por un lado, el dueño de la Casa Negra:

Coleccionaba muñecas un poco más altas que las mujeres normales. En un gran salón había hecho construir tres habitaciones de vidrio; en la más amplia estaban todas las muñecas que esperaban el instante de ser elegidas para tomar parte en escenas que componían en otras habitaciones. Esa tarea estaba a cargo de muchas personas: en primer término, autores de leyenda (en pocas palabras debían expresar la situación en que se encontraban las muñecas que aparecían en cada habitación); otros artistas se ocupaban de la escenografía, de los vestidos, de la música, etc. Aquella noche se inauguraría la segunda exposición, él la miraría mientras un pianista, de espaldas a él y en el fondo del salón, ejecutaría las obras programadas.<sup>5</sup>

Como puede observarse, la escenificación de las muñecas en el relato era cosa seria, encomendada a muchos trabajadores incluyendo un fabricante de muñecas, modistas, estilistas, escritores, un director de arte, un pianista, etcétera. Mientras que en Reverón esta tarea la ejercía él con la ayuda de su fiel Juanita, las muñecas en *Las Hortensias* están tras las vitrinas habitadas para ellas, en espera de ser expuestas ante las miradas de deseo de los

4 PÉREZ ORAMAS, Luis; HUIZI, María E; ELDERFIELD, John. *Op.Cit.* p. 60.

5 HERNÁNDEZ, Felisberto. *Op.Cit.* p. 218.

espectadores, principalmente la de Horacio, que las recorre en soledad antes que todos, siendo una especie de Pigmalión, quien en secreto se complace con la compañía de sus esculturas.

Así como Horacio manda a construir una serie de habitaciones de vidrio para las muñecas, Reverón hace lo propio en el Castillete en el que las habitaciones se ubican en torno a un rancho central que estaba destinado para su estudio y pinturas. En la planta del Castillete se observa *El hall de las muñecas* ubicado al lado del estudio, al igual que en la Casa Negra las muñecas cuentan con un salón propio, en donde estaban todas reunidas, incluso tenían un área para la costura de sus trajes, adyacente a otro salón para los objetos e instrumentos musicales que elaboraba para la escenografía protagonizada por ellas.

En las otras habitaciones se encuentra la cocina, un dormitorio para Reverón, otro para Juanita, las habitaciones de la pareja estaban bastante separadas de un extremo a otro. Reverón se dio a la tarea de poner siempre en primer orden a la creación. Con este conjunto de construcciones, Reverón define su casa ideal, un Castillo, un refugio, un teatro, un circo. La casa revela en parte la vida del artista, quién bajo este testimonio arquitectónico, que lamentablemente no conservamos en la actualidad, permitió ver más de cerca su realidad, sus visiones.

Para Pérez Oramas (2001): “es la más contundente encarnación de tiempo y espacio presente, con su modesta mansedumbre de materia precarias, que haya producido subjetividad alguna en la historia de nuestras formas simbólicas. Lugar antimoderno – una vez más cavernario – en donde tuvo lugar nuestra modernidad primera.”<sup>6</sup> El Castillete es su gran obra arquitectónica, define su estímulo por la creación escultórica, todo lo que en él habitaba es una obra impar de la escultura venezolana.

---

6 PÉREZ ORAMAS, Luis; HUIZI, María; ELDERFIELD, John. *Op.Cit.* p. 24.

Estos espacios serán imprescindibles, puesto que dentro de la mansión de Horacio y el castillo de Reverón se forman otros pequeños espacios, otros ambientes contenidos en la casa, pero como señala Bachelard (2000) “[...] es preciso rebasar los problemas de la descripción –sea ésta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones – para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar.”<sup>7</sup> En cuanto a esto, la Casa Negra, por ejemplo, es testigo de las fatalidades, placeres y alegrías de Horacio, que aunque a veces opte por aislarse y no invadir con sus vicios el hogar, de alguna manera se encuentra atado a su Casa Negra, a sus imágenes y objetos, que ya no son vistos por el narrador como elementales objetos, sino como otros habitantes.

El período sepia o también llamado indigenista de Armando Reverón, exige de la casa y de lo que en ella mora. El paisaje se vuelve corpóreo, la humanización, el erotismo y la transgresión que sufren las muñecas, es posible tras la muralla del Castillete. Resulta curioso que al mismo tiempo de la creación de sus muñecas, el artista levanta una muralla de piedra que encierra la construcción, logrando así mayor intimidad para desplegar un nuevo lenguaje en su espacio interior.

Los objetos, la casa y las muñecas de Reverón forman parte de su pintura, no solo como recursos, sino como entes que afrontan junto a él la realidad. Estos seres escultóricos comulgan con sus objetivos artísticos y el modo de vida mítico primitivo que eligió. Reverón personifica a Pigmalión en tanto que nos ha conmovido. Ambos se enamoran de sus muñecas y desde sus propios medios luchan hasta darles vida. Reverón les concede un lugar para vivir junto a él, un lugar para ser contempladas, amadas, nombradas, un lugar para comulgar con la felicidad, puesto que, como expresa Pérez Oramas (2001), “(...) el lugar reveroniano no respondió a ninguna forma de lamentación o de nostalgia; tampoco encarnó ninguna forma de utopía: era

---

7 BACHELARD, Gastón. *Op.Cit.* p. 27.

el sitio presente para hacer posible, en el aquí un álgido combate con las manifestaciones de la presencia”<sup>8</sup>. El artista con el Castillete consigue no solo alejarse de la sociedad, sino expresar enteramente su arte, sería el lugar apto para definir su estilo, para expresarse en libertad, para convertirse en el artista más completo y complejo de Venezuela.

Reverón, el artista, y Hernández, el escritor, pueblan sus escenarios de presencias que promueven la posibilidad de decirse ante el arte desde lo minúsculo, permitiendo la entrega consumada a nuevos milagros escultóricos, muñecas de tamaño natural. Las muñecas de Reverón nacen en el Castillete, son hijas del mar, un mirar sin fondo las custodia. Galatea también nace en las cercanías de mar, en la isla de Chipre, incluso su nombre significa mar o agua en calma, a Reverón sus muñecas le daban la calma.

Fue en el Castillete donde el artista encontró su propia voz y la originalidad que lo caracteriza. Por tanto, Pérez Oramas (2001) consciente de la importancia y trascendencia del Castillete, comenta:

Me atrevo a decir que no hay, en el repertorio de nuestros lugares y en la repetida gramática de nuestros no-lugares, ningún sitio comparable a lo que fuese la casa reveroniana. Entonces su anacronismo – como el de toda la obra de Reverón – es una implícita necesidad estructural; no un accidente. Es el resultado necesario de un trabajo que latía en el cuerpo, que era orgánico más que intelectual, de indiferencia; es la condición y el hogar de la indiferenciación: un sitio confuso, de visiones y seres confusos.<sup>9</sup>

---

8 PÉREZ ORAMAS, Luis; Huizi, María; Elderfield, John. *Op.Cit.* p. 15.

9 *Ibíd.* p. 18.

Como bien lo expresa la cita anterior, del crítico venezolano, la casa de Reverón a orillas del mar Caribe le fue necesaria al igual que sus seres, será el espacio para el arte, la existencia sencilla llena de *sorpresas*, de presencias, de espejos. El Castillete de Reverón ha sido estudiado por la crítica venezolana desde múltiples ópticas. Esta obra arquitectónica no pasa desapercibida, pues es allí donde Reverón desarrolla su genio, se convierte en un artista completo, capaz de incursionar en el arte desde diversos medios, el personaje concibe el Castillete como su museo, todo acontecía allí, fue su gran proyecto para poder vivir la vida que quería.

Aunque después de 1928, el Hotel Miramar abrió en Macuto y concurría mucha gente a visitar sus playas, la fama de Reverón como *El loco de Macuto* creció, el artista en contestación a este nuevo flujo de personas, alimenta su fama de loco para poder vender cuadros y eleva los muros del Castillete para preservar un poco la intimidad que siempre buscó. La gente llegaba al Castillete a ver a las monstruosas muñecas de Reverón.

También las muñecas en *Las Hortensias* se popularizan y alcanzan bastante fama en la alta clase social en la que se desenvuelven “Al poco tiempo se hizo una gran exposición en la tienda La Primavera. Una vidriera inmensa ocupaba todo el último piso; estaba colocada en el centro del salón y el público desfilaba por los cuatro corredores que habían dejado entre la vitrina y las paredes. (Además de ver los trajes, la gente quería saber cuáles de entre las muñecas eran Hortensias).”<sup>10</sup>

Ambos personajes pasan del anonimato y el aislamiento a obtener gran reputación debido al objeto de sus excentricidades, que son presencias atrayentes que comprenden lo ilusorio y lo real. En el Castillete de Armando Reverón y en la Casa Negra de Horacio, son los lugares donde los fetiches de los personajes, su actitud lúdica, su magia y rituales podrán ser ejecutados

---

10 HERNÁNDEZ, Felisberto. *Op.Cit.* p. 250.

abiertamente, al margen de la sociedad.

Reverón, Horacio y Pigmalión se entregaron de lleno al mundo de lo inanimado que terminó por aislarlos a los límites de una locura incomprendida, que se debate en los entresijos artísticos y que tiene su huella y su mancha en lo otro que nos es desconocido. Pigmalión, al igual que los personajes en estudio, no tiene otra opción que aislarse para florecer en sus manías y permanecer en sus esperanzas de ver algún día el objeto de su amor vuelto a la vida y así llenar el vacío de su amarga complacencia.

El ritual, la locura y el aislamiento forman una constante en esta tríada de personajes que se debaten en la intimidad aterradora de estas presencias, tomando la decisión de permanecer en un espacio retirado, en el cual todas las cosas son existencias que retan el universo físico y la conciencia colectiva en una práctica mágica ritual que se erige en su individualidad impenetrable.

Uruguay, 2021.

---

## Referencias bibliográficas

- ALZURU, Jonatan; GARRIDO, Nelson; HERRERA, José Rafael; RÍSQUEZ, Diego; ROJAS, Armando. (2014, Diciembre 20). Simposio: *Armando Reverón, la astuta irreverencia*. [Grabación en video]
- ANDREAU, Jean. (1977). “Las Hortensias o los equívocos de la ficción”. 9-59. Ponencia publicada por Sicard, A. (comp.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- BACHELARD, Gastón. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura.
- HERNÁNDEZ, Felisberto. (1985). *Novelas y Cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- PÉREZ ORAMAS, Luis. (1996). *Mirar Furtivo*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- (1998). *La cocina de Jurassic Park y otros ensayos visuales*. Caracas: Ex Libris.

— PÉREZ ORAMAS, Luis., Huizi, M. y Elderfield, J. (2001). *Armando Reverón: El lugar de los objetos*. Caracas: Galería de Arte Nacional.

## Bibliografía consultada

— BAUDRILLARD, Jean. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.

— GUILLÉN, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.

— MONGES, Graciela. (1994). *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gastón Bachelard*. México: UNAM.

— Ovidio (1983). *Las metamorfosis*. Barcelona: Bruguera.

— PALENZUELA, Juan Carlos. (2000). *Ideas sobre lo visible. La escultura en Venezuela*. Caracas: BCV.

— RUEDA, A. (1998). *Pigmalión y Galatea: Refracciones Modernas de un mito*. Madrid: Fundamentos.

— SALCEDO, Miliani, A. (2000). *Armando Reverón y su época*. Mérida: Talleres Gráficos de la ULA.

— ZERPA, C. (2006). *La vida es la obra en Armando Reverón en el fantasmuseomagicotecnopagano*.

Disponible en: <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA164256979&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&iissn=18561276&p=IFME&sw=w&userGroupName=anon%7Ed943e78c>.

(Recuperado: 2017, 7 de Julio, a las 7:00 am.)

# El Triunfo de las Artes

## La construcción del espacio de la civilización en el libro V del *De rerum natura* de Lucrecio

**Víctor Daniel Albornoz**

Escuela de Letras  
Universidad de Los Andes  
albornozdan@gmail.com

### Resumen

Nos proponemos indagar sobre la concepción epicúrea y lucreciana de la modificación del espacio en el recorrido del cambio de ambiente del hombre primitivo al de la civilización. Hemos hecho énfasis, por un lado, en atender elementos que se desprenden desde el texto lucreciano y, por el otro, en poner a dialogar el texto con su marco histórico y los saberes propios de su época. Encontramos que el poema relata el ideal positivo de un perfeccionamiento continuo del hombre, en tanto que individuo, como de la humanidad toda por medio de las artes, que le han permitido transformar el espacio desde un ambiente hostil hasta uno propicio para docilizar sus hábitos y sobrevivir como especie, asunto en el que revierte el mito de las Edades que cree que los hombres han desmejorado en relación a un tiempo primigenio en que vivían como dioses.

Algunos aspectos para la transformación del espacio por medio de las artes lo constituyen el abandono de la vida errante, las leyes, la docilización del carácter, la amistad, la construcción de vivienda, la vida en común, la agricultura y la medicina.

**Palabras claves:** Lucrecio, *De rerum natura*, *ars*, *natura*, cultura.

## Abstract

We intend to inquire about the Epicurean and Lucretian conception of the modification of space in the course of the change of environment from primitive man to civilization. We have emphasized, on the one hand, in addressing elements that emerge from the Lucretian text and, on the other, in putting the text to dialogue with its historical framework and the knowledge of its time. We find that the poem relates the positive ideal of a continuous improvement of man, as an individual, as of humanity all through of the arts, which have allowed him to transform the space from a hostile environment to one conducive to docilize his habits and survive as a species, a issue in which he reverses the myth of the Ages that believes that men have deteriorated in relation to a primal time in who lived as gods.

Some aspects for the transformation of space through the arts are the abandonment of wandering life are the abandonment of the wandering life, the laws, the docilization of character, friendship, house building, life together, agriculture and medicine.to the sculptor's existence.

**Key words:** Lucretius, *De rerum natura*, *Ars*, cultura, *natura*.

---

**Recibido:** 13/10/2021 y 5/11/2021.    **Arbitrado:** 10/11/2021.    **Aceptado:** 12/11/2021.

Luego de narrar la historia del cosmos, el libro V del *De rerum natura* nos relata el heroico recorrido del hombre para establecer la vida social, que se describe como un triunfo de las artes, entendidas estas como el desarrollo de destrezas para el dominio de la naturaleza. Así, la transformación de los hábitos y el espacio ocupado por el hombre van sufriendo cambios que van de lo natural a lo cultural, de lo salvaje a lo civilizado y, finalmente, en el último verso del libro, las artes fungen como el colofón de la evolución humana:

Artibus ad summum donec venere cacumen (V 1457)  
Hasta que con las artes llegaron a la última cima

La lectura de este verso parece dar por sentado que Lucrecio entiende el asunto del desarrollo de las *artes* como la etapa final de una evolución que ha llegado a su límite y que no podrá sobrepasar esas últimas cimas (*summum... cacumen*), de modo que el estado actual de la humanidad, con sus saberes, espacios y dominios de la naturaleza es insuperable desde el punto de vista del progreso de la especie. Esta concepción de la evolución, como algo que ya ha llegado a su culmen, plantea una confrontación con el ideal platónico que cree en un próximo paso en la evolución de la humanidad: la filosofía. De acuerdo con esta concepción, si la filosofía es el arte de vivir y conduce a la prosperidad, entonces el progreso de esta conllevará infaliblemente a la felicidad. Esta postura, a su vez, es la misma que puede observarse en el joven Aristóteles del *Protréptico*, sin duda alguna muy influenciado por su maestro<sup>1</sup> que avizoraba un tiempo cercano del saber perfecto que proporcionaría la filosofía, como nos lo transmitió Cicerón:

itaque Aristoteles veteres philosophos accusans, qui existumavissent philosophiam suis ingeniis esse perfectam, ait eos aut stultissimos aut gloriosissimos fuisse; sed se videre, quod paucis annis magna accessio facta esset, brevi tempore philosophiam plane absolutam fore.

Así pues, Aristóteles critica a los filósofos antiguos, puesto que estimaron que la filosofía había llegado a su culmen por gracia del talento de ellos, y dice que eran o muy tontos o muy vanagloriosos. Pero él observa que, puesto que en pocos años se había alcanzado un gran avance, en breve tiempo la filosofía probablemente llegaría a su culminación.<sup>2</sup>

1 Sobre la influencia platónica en el *Protréptico*, Cfr. SEGGIARO, Claudia. (2012). "La concepción de la filosofía en el *Protréptico* de Aristóteles: la relación entre el plano antropológico, el gnoseológico y el práctico. Su posible influencia platónica". *Cuadernos de filosofía*, 59 (2012), pp. 155-157.

2 ROSE, 53a; ROSS, 8a; GIGON, 833 CICERÓN, *Disputaciones tuscultas*, III 69.

Salta a la vista, pues, la polémica respecto de la filosofía, pero es un asunto que además se extiende a todos los planos en los que se evalúe la tesis evolucionista. Lucrecio observa en otros asuntos, como por ejemplo en lo relativo a la generación de las especies, que la vida en la tierra no está encaminada linealmente a progresar, sino que más bien puede estar sufriendo un retroceso en virtud de que produce seres más pequeños, II 1153-1155.

Esto nos hace suponer, además, que el poeta nos habla con conocimiento de hallazgos arqueológicos de animales gigantes que vivieron en otras épocas, muy probablemente del esqueleto de un mamut conservado por el emperador Augusto en una suerte de caseta de curiosidades.<sup>3</sup> Sin embargo, lo que más nos interesa resaltar es el punto de partida polémico que plantea Lucrecio respecto del evolucionismo aristotélico y que coincide con el testimonio de Lactancio (2, 10, 24) que sostenía que desde la Antigüedad se conocía la demostración de Epicuro, en una suerte de escenario apocalíptico, de que el universo tendría un final.

Cabe también la posibilidad de que la reacción de Lucrecio no sea directa ni exclusiva contra Platón y Aristóteles, sino que esté mediada por su pugna contra el estoicismo, pues en su tiempo Panecio y Posidonio habían introducido y adaptado numerosos elementos de las doctrinas de aquellos. De ser así, el poeta no solo estaría rebatiendo tesis antiguas sobre la evolución del hombre, sino que estaría en la palestra intelectual de su momento histórico. Ahora bien, lejos de ser un *primitivista* el poeta expone una comparación entre dos estados del hombre, el de primitivo y el de civilizado, y hace notar que ha habido avance en las condiciones de interacción entre los hombres y de estos para con el medio ambiente en que se desenvuelven, principalmente en tanto que ha podido dominarlo por medio de sus artes y ponerlo a su servicio para

---

3 SCHRJVERS, P. H. (1999). *Lucrece et les sciences de la vie*. Leiden-Böston-Koln: Mnemosine: Biblioteca Classica Batava, p. 84.

su aprovechamiento. No obstante, no parece haber indicios del anuncio de un límite en la evolución o de haber alcanzado un estado insuperable, sino que se limita a describir cómo ha sido el tránsito del hombre desde sus orígenes hasta hoy. Lucrecio no parece haber encontrado evidencia alguna de que hubiésemos llegado a un cénit evolutivo.

De vuelta al texto lucreciano, podemos observar que en el inicio de la humanidad todo está investido del carácter de suma rusticidad. El término que emplea el poeta es *durius* (V 926) y abarca la totalidad de los accidentes: tiempo, espacio y la interacción de los sujetos para con estos. Esta concatenación de elementos plantea un estado en el que se determinan las condiciones de la vida unas con otras, es decir, no puede existir más que la rusticidad en unas coordenadas espacio-temporales en las que todo interactúa con ella, pues ha de suponerse que lo que no se adapte a ella está en condición de desventaja y destinado a perecer. Por ende, el hombre de los primeros tiempos debió ser *durius* y desprovisto de sensibilidad, no pudo haber gozado de confortabilidad en su ambiente, pues todo lo que lo rodeaba exigía de él condiciones de robustez y fortaleza.

Los primeros espacios de acción del hombre que nos presenta la narración son *los campos arvis* (V 925), la amplitud englobante de este lugar como sitio de residencia se verá más especificada en V 955 cuando señala y delimita el espacio de vida de los hombre en *cavos montis silvasque, los huecos de los montes y las selvas*, es decir, espacios semejantes a cuevas, lo que se opone completamente al momento en que el hombre construye sus primeras chozas, *casas*<sup>4</sup> (V 1011).

Ese primer espacio que habitó el hombre es descrito en otro momento por Lucrecio como *nemora ac montis (...) silvas que las montañas y los bosques* (V 991-992) donde se exponía al frío y el estío (V 929) así como a violentos huracanes (V 957). En líneas generales podría decirse que ese espacio que

---

4 El término es producto de la labor de reconstrucción de ese verso por parte de MUNRO, Hugh Andrew Johnstone. (1864). *De rerum natura libri sex*. Cambridge: Deighton Bell And Co.

habitó el hombre más antiguo está resumido entre los versos V 925-1010, donde las condiciones de la naturaleza son adversas, hostiles, y las fieras bestias acechan al hombre constantemente para convertirlo en su presa.

Más adelante, sorprende con la afirmación de que el hombre de estas coordinadas espacio-temporales fue semejante a las fieras, dicho de otro modo, el *genus humanorum* es semejante *genus ferarum*, pues el hombre primitivo vivió tal cual vivieron aquellas fieras en su continuo vagar por los espacios salvajes.

Et genus humanum multo fuit illud in arvis durius,  
ut decuit, tellus quod dura creasset, et maioribus et  
solidis magis ossibus intus fundatum, validis aptum  
per viscera nervis, nec facile ex aestu nec frigore  
quod caperetur nec novitate cibi nec labi corporis  
ulla. multaque per caelum solis volventia lustra  
Volgivago vitam tractaban more ferarum. (V 925-932)

Y ese género humano de los campos era mucho más recio, como convenía, puesto que lo crió una tierra recia, apoyado en huesos más grandes y sólidos, provistos de ligamentos poderosos entre sus carnes, para que no padeciese fácilmente de la estuosidad y el frío, ni de los cambios de alimentación, ni de sufrimiento alguno del cuerpo. Y pasaban la vida de forma errante como las fieras durante muchas de las revoluciones del sol que atraviesan por el cielo.

Esta aseveración de que el hombre no tenía un origen culto, sino que provenía de un estado inferior tiene una significación profunda que apunta al principio de identidad y reconocimiento de la especie humana, que, por un lado, se revela como deslegitimizada en tanto que ha sido una fiera más, ha tenido orígenes nada refinados y como uno más entre el reino de los animales, y por el otro, como la especie que ha sido capaz de evolucionar y dar a sus vidas actuales dimensiones distintas a las que la naturaleza le provee.

Otro de los aspectos que construye la cosmovisión de los espacios antiguos, en relación con los actuales, es el de la alimentación. Contrario al ahora, el hombre primitivo vivía con constantes cambios de alimentación, *novitate cibi*, es decir, expuesto constantemente a indigestiones<sup>5</sup> por el cambio de alimentación. Esta misma circunstancia de inestabilidad territorial y su carácter errante, *vulgivagi*, pues no vivía en chozas, *casas*, lo privaban de la práctica de la agricultura (V 933-936), elemento fundamental para permanecer y desarrollarse en un sitio y cultivar los mismos alimentos con el corvo arado (*curvi aratri*).

No sabía entonces aquel hombre primitivo plantar en la tierra (*defodere in terra*) y, muy importante, el ambiente salvaje, natural, siempre lo proveía de lo que era necesario contra el hambre (V 937-944) y la sed (V 945-952) así como para protegerse del frío (V 953-957).

La consideración lucreciana de la dieta como elemento importante en la evolución de la raza humana parece tomar en cuenta varios factores, el primero referido a los hábitos de consumo, pues no existía una regularidad entre las cosas que consumía el hombre primitivo, su organismo debía adaptarse a nuevos alimentos que le proveyese la naturaleza que traería como consecuencia inevitables indigestiones. En segundo lugar, el hecho de tener que cultivar unos alimentos que se volverían recurrentes y adaptarían la digestión de una sola dieta, esto, a su vez, también serviría para establecerse, abandonar la condición de nómada expuesto a las fieras y cuidar de los cultivos con la regularidad necesaria. Dicho de otro modo, la dieta sería tanto causa como consecuencia de la evolución humana y su relación con la forma de habitar y permanecer en el espacio ha sido determinante.

---

5 BAYLEY, Cyril en los comentarios de su edición de TITI LUCRETI CARI. (1947). *De rerum natura, libri sex*. Londres: Oxford and the Clarendon Press, p. 1475.

De acuerdo con el texto de Lucrecio (vv. V 1011 y ss.) cuando el hombre comienza a dominar los elementos propios de su ambiente comienza a establecer la cultura. Elementos como el fuego, las pieles animales y las cosas construidas hacen posible que aquel primitivo comience a tener la compañía de una mujer y ambos abandonan su condición de *volgivo* (V 932) *vagi* (V 948).

El empleo de instrumentos como los antes referido tienen mucha incidencia en el empeño del dominio de la naturaleza por parte del hombre, su utilización efectiva es el triunfo del *ars*, de la cultura, sobre la naturaleza. La múltiples veces reconocida oposición entre naturaleza y cultura sale nuevamente a flote.

Otra de las particularidades que distingue el espacio del hombre primitivo del espacio del hombre civilizado es la instauración de las leyes. En efecto, el hombre primitivo desconoce las leyes (*legibus*), pues estas son producto del establecimiento de la vida social, resultado del triunfo de las capacidades del hombre que entabla vida junto a sus semejantes y que la sostiene gracias a la reglamentación que norma la convivencia.

Estamos, pues, ante una narrativa que describe paso a paso el triunfo de las artes humanas, que es lo mismo que decir de la cultura, sobre la naturaleza. En oposición a aquel hombre primitivo, el hombre de la vida social está revestido de un carácter dócil, molificado. En este particular es de hacer notar que justamente lo que hace que el hombre abandone su vida nómada y se establezca en un espacio es el ablandamiento de su carácter gracias a las caricias (*blanditiis*) de sus hijos. La ternura de un niño ha doblegado a una fiera para convertirla en un hombre civilizado. En una suerte de épica, el hombre ha logrado sobreponerse a los múltiples obstáculos propios de los espacios de la naturaleza y a cambio ha propiciado un nuevo espacio de mansedumbre donde haya cabida para emociones más dóciles.

De acuerdo con la concatenación de hechos, otra herramienta que el hombre ha utilizado para la transformación del espacio salvaje en civilizado es la

amistad, *amicitiem*<sup>6</sup>. En efecto, una vez docilizado el carácter del hombre, el siguiente paso fue llevar a cabo acciones cargadas de comprensión y cooperación para con sus semejantes. Lucrecio no cree que la amistad tenga su origen en algo sobrenatural o ajeno a lo humano, como lo pesaron, por ejemplo, Empédocles y sus principales rivales filosóficos, los estoicos, sino que entiende que la amistad tiene un origen patémico, profundamente humano, pues gracias al miedo a padecer por el acecho de las fieras y a la ternura que le ha despertado la caricia de su prole ha llevado adelante un pacto de alianza con sus semejantes para establecer el cuidado recíproco de sus vidas. En este sentido Lucrecio coincide con Aristóteles y su concepción de la amistad como un contrato participativo-unitivo que en la ciudad toma el nombre de *concordia, homónoia*, esto que apunta al bien común de la ciudad<sup>7</sup> y no está reducido únicamente a una coincidencia general en la opinión, sino que puede presentarse inclusive entre quienes no se conocen ni se frecuentan. De cualquier modo, hay que resaltar que Lucrecio se vuelve a inscribir en una discusión que arrastra el pensamiento filosófico desde la tradición griega, la oposición entre *phýsis* (Φύσις) y *nómos* (νόμος), lo que es lo mismo en latín que *natura* y *cultura/ars*.

La amistad es, pues, un *ars*, una *techné*, un producto de la intervención del hombre, que se opone a la *tyche*, fortuna, en el doble sentido, tanto de suerte como de don divino o natural. Todo *ars* encierra un carácter práctico utilitario, dado que el hombre que lo practica no pone en juego, al momento de dominar la naturaleza, fuerzas de orden sobrenatural, sino que actúa sobre la naturaleza misma con conocimientos y habilidades que le son propios con la finalidad

---

6 Hemos estudiado las implicaciones de este neologismo lucreciano, hápax de la literatura latina, y notamos que Lucrecio no emplea *amicitiem*, que es lo que correspondería para un término de paradigma en –a, sino en –e y esto lo reviste de un carácter de extrañamiento, con lo cual la amistad de la que nos habla Lucrecio está provista de características extraordinarias, Cf. ALBORNOZ, Víctor D. (2006). *El pacto patémico*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, pp. 63-64.

7 Cfr. PANGLE, Lorraine S. (2004). *Aristotle and the Philosophy of Friendship*. Cambridge: Cambridge U. P., pp. 155-168.

de transformarla<sup>8</sup>. El trasfondo del texto lucreciano deja ver que, frente a la vulnerabilidad de los hombres sometidos a los caprichos de la naturaleza y la fortuna, la única forma de poder vivir una buena vida es por medio del desarrollo de un *ars* transformadora, capaz de convertir los espacios salvajes, donde impere el azar para sucumbir a las fieras y las duras condiciones naturales, en un espacio civilizado y moderado que haya corregido las imperfecciones de la naturaleza. Como afirma Salem: *La concepción del arte del Lucrecio está ligada a la de una éndeia, una imperfección fundamental de la phýsis* que el hombre sustituye con el manejo adecuado de los elementos de su entorno, como por ejemplo: el control del fuego, las pieles de los animales, los cultivos, la navegación, la canalización del agua, etc.

Esta faceta de la amistad como instrumento del proceso de civilización del hombre también nos revela su carácter utilitario. En efecto, la amistad proporciona seguridad, bienes y placeres consecuentes para el presente y el futuro. En este sentido, el pensamiento epicúreo parece estar en franco desacuerdo con Platón, quien sostenía que la amistad existe solo por el hecho de la amistad misma y no con miras a otra cosa<sup>9</sup>. Por otra parte, hay quizás algún punto de convergencia con Cicerón y los estoicos que disentían de esta tesis y creían que entre más necesitado se encontrase uno, más amigos debería tener.

Como quiera que sea, es notable que para comprender la noción de la utilidad de la amistad Lucrecio haya pensado en el hombre en su estado más primigenio, desprovisto e indefenso en medio de la naturaleza, como un ser que debe echar mano de cuanto tenga a su derredor para la sobrevivencia. Todo esta exposición de Lucrecio sobre la forma en la que el hombre venció a la naturaleza con el favor de sus artes apunta también a desmontar la creencia de que todo tiempo pasado haya sido mejor, descrito en el conocido mito

---

8 NUSSBAUM, Martha. (1995), define la *techné* de la siguiente manera: “es una aplicación deliberada de la inteligencia humana a alguna parte del mundo que proporciona cierto dominio sobre la tyche: se relaciona con la satisfacción de las necesidades y con la producción y el dominio de las contingencias”, *La fragilidad del bien*. Madrid: Visor, p. 143.

9 *Ly.* 120b.

de la Edad de Oro que suele narrar que existió, en los orígenes, una época en la que los hombres estuvieron libres de toda pena y gozosos de la vida. Como puede verse, el recorrido que plantea Lucrecio es inverso y narra la evolución del hombre desde un tiempo peor a uno mejor.

La tradición en la que se inscribe Lucrecio para entablar esta discusión está documentada por vez primera en *Los trabajos y los días* de Hesíodo<sup>10</sup>, donde se exponen cinco edades: Oro, Plata, Bronce, Héroes, Hierro. A partir de este texto, tanto en la literatura griega como en la romana “este mito se convirtió en un tópico de la moral, que se complacía en pintar los principios del género humano como el reino de la justicia y la buena fe”<sup>11</sup>. Desde entonces se difundió la idea de que el mundo había tenido en sus inicios una Edad de Oro y que posteriormente devino una degeneración física y moral que tiene su colofón en el presente, la Edad de Hierro. Las calificaciones de Hesíodo para con nuestro presente tienen la peor consideración, al punto que dice que hubiese preferido vivir antes o después de esta edad tan llena de oscuras profecías, con hombres llenos de preocupaciones y donde ya pronto empezarán a nacer los niños con canas y no se parecerán a sus padres, además de que no se valora en su justa medida al hombre justo, reina la envidia y solo nos están deparados amargos sufrimientos.

Podríamos ahondar en detalles del fabuloso mito de las edades hesiódico, pero lo que nos interesa es observar la idea general de la tendencia a considerar que hubo un pasado en el que la vida fue mucho mejor que el ahora y que nuestro presente es el peor momento de la historia. Asunto que Lucrecio ha revertido al narrar un pasado donde el hombre era pasto viviente para las fieras:

---

10 vv. V 237 y ss.

11 GRIMAL, Pierre. (1997). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, p. 146.

Nec nimio tum plus quam nunc mortalia saecula  
dulcia linquebant lamentis lumina vitae. unus enim  
tum quisque magis depensus eorum pabula viva  
feris praebebat, dentibus haustus, et nemora ac  
montis gemitu silvasque replebat viva videns vivo  
sepeliri viscera busto. at quos effugium servarat  
corpore adeso, posterius tremulas super ulcera tetra  
tenentes palmas horriferas accibant vocibus Orcum,  
donique eos vita privarant vermina saeva expertis  
opis, ignaros quid volnera vellent.

Ni abandonaba en aquel tiempo mucho más que  
ahora la raza de los mortales el dulce destello de  
una vida despreciable. Así, pues, individualmente  
atrapado entonces uno u otro de ellos, suministraba  
a las fieras pasto viviente, devorado por sus  
mandíbulas, y poblaba los bosques, los montes y  
las selvas con sus gritos de dolor, viendo sepultar  
sus carnes palpitantes en una palpitante huesa. Y a  
quienes la fuga ponía a salvo, con el cuerpo dilacerado  
y cubriendo con sus manos temblorosas las horribles  
heridas, más tarde llamaban con temerosos  
gemidos el Orco, hasta que inenarrables torturas  
los despojaban de la vida, privados de asistencia  
e ignorantes de lo que requiriesen las heridas.

Pero es menester decir que la exposición de Lucrecio una vez más no apunta únicamente contra el texto hesiódico, sino que está en diálogo con un universo mayor de textos de la Antigüedad que abordaban el tópico. Entre quienes de alguna u otra manera tienen en mente el asunto es necesario hablar de Platón, para quien la formulación de su república ideal obedece a la formulación de una nueva Edad de Oro, donde el hombre podrá realizar a plenitud su paz y salud hasta llegar a la vejez y dejar un modo de vida similar a las siguientes

generaciones<sup>12</sup>. Por su lado, el mito también fue objeto del pensamiento místico pitagórico<sup>13</sup>, de Empédocles<sup>14</sup> y de Diógenes de Enoanda<sup>15</sup>, entre los griegos, mientras que entre los romanos destacan Catulo<sup>16</sup>, Tibulo<sup>17</sup>, Virgilio<sup>18</sup>, Horacio<sup>19</sup>, Juvenal<sup>20</sup>, Macrobio<sup>21</sup> y Ovidio<sup>22</sup>.

Todos con una exposición del mundo en el mismo sentido hesiódico. En un principio el hombre gozaba de mejor vida, pero a partir de una suerte de *pecado original*, el robo del fuego por parte de Prometeo, el hombre comenzó a abandonar el bienestar absoluto y a declinar en su calidad de vida hasta llegar al presente, el peor momento de todos.

Contrariamente, Lucrecio no sostiene, como la mayoría de los que hablan sobre el pasado, que los primeros hombres hayan vivido como los dioses, sin preocupaciones, trabajos, ni fatigas, sino más bien que vivían en un estado de temor continuo, *paventes*, huyendo durante las noches de las bestias.

La muerte para los primeros hombres, que según Hesíodo se producía como si se entregasen a un sueño, es considerada por Lucrecio un hecho atroz entre los primitivos que, atacados por las bestias y heridos de muerte, llamaban con gritos temerosos el Orco: *horriferis accibant vocibus Orcum* (V 996).

---

12 *Rep.* 272a, 372 a-d.

13 Cfr. GRIMAL, Pierre, *Op. Cit.*, p. 146.

14 *Emp. Frag.* 130 B. Diels.

15 XXI 4-14; II, X 10-14.

16 64, 348 y ss.

17 I, 33 y 35.

18 *Egl.* IV.

19 *Epod.* XVI, vv. 41 y ss.

20 *Sat.* XIII.

21 *Sat.* I 7, 51

22 *Fast.* I 193; *Met.* I 89-112; *Am.*, III 8, 35-44.

Por otro lado, el desconocimiento de la medicina por parte del hombre primitivo (*expertis opis, ignaros quid volnera vellent*<sup>23</sup>, [...] *illis imprudentes ipsi sibi saepe venenum/ vergebant*<sup>24</sup>) era causa de muertes que en el presente son evitables, y en eso también para Lucrecio el hombre del ahora es un aventajado en relación con el primitivo. De igual manera, podemos notar que el mito lucreciano no da razón de la evolución de los hombres a partir de una explicación divina, sino a través del desarrollo de las capacidades, de las artes humanas. Como diría Asmis, “el método de desarrollo es mecanicista, no teológico”<sup>25</sup>, como más generalmente se conoce el mito.

Por largo tiempo se discutió si a partir de este texto Lucrecio debía ser considerado un progresista o un primitivista<sup>26</sup>. Hoy, ya dejada de lado esa disputa, la puesta en discusión de este tema del Mito de la Edad de Oro, que sitúa al epicureísmo en una postura antitética, es el renacimiento de una discusión surgida en el seno del debate sofístico ateniense del siglo V a. C., que ha tenido un papel preponderante en la historia del pensamiento filosófico griego: la oposición entre *phýsis* y *nómos*, naturaleza y cultura conceptos que, como sostiene Cappelletti, presuponen las nociones de individuos aislados e individuos en permanente convivencia, respectivamente<sup>27</sup>. De igual modo, Farrington sostiene que los ataques del epicureísmo:

---

23 V 998.

24 V 1009-1010.

25 ASMIS, Elizabeth. (1996). “Lucretius on the Growth of Ideas”, en: GIANNANTONI, G. y GIGANTE, M. (a cura di), *Epicureismo greco e romano: atti del congresso internazionale. Napoli*, 19-26 maggio 1993, 2 vols, Napoli: Elenchos, p. II 765.

26 Para una lectura confrontada entre progresistas y primitivistas Cfr: TAYLOR, Margaret. (1947) “Progress and Primitivism in Lucretius”, *AJP*, 68 (1947), 180-194; MERLAN, Phillip. (1950). “Lucretius, Primitivist or Progressivist?”, *JHL*, 11 (1950), 364-368; ASMIS, Elizabeth. *Op. cit.*, pp. II 763-778.

27 CAPPELLETTI, Ángel. (1987). *Protágoras: naturaleza y cultura*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, p. 142.

No se dirigían contra la mitología popular en sí misma, sino contra las versiones cultas de la mitología popular elaboradas por filósofos como Platón y los estoicos. Este punto es de fundamental importancia para comprender toda la orientación de la escuela epicúrea. Epicuro trataba de abatir todo el sistema del “hombre áureo”, sus falsos postulados metafísicos, base para unas absurdas conclusiones políticas; y ésta era la preparación necesaria para rescatar la mente humana de las pesadillas de la superstición<sup>28</sup>.

De cualquier modo, concluyamos que está claro que Lucrecio quiso polemizar con la extendida creencia en una Edad de Oro en la que los hombres vivían en circunstancias mucho mejores que en el presente. El esfuerzo de Lucrecio por remontarse a ese primer período y espacio de la vida de los hombres constituye una aproximación un tanto menos mítica, pero igualmente fascinante por la fuerza de los detalles de la descripción.

Recordemos a Epicuro y su distanciamiento de los mitos que en su *Testamento*, (D.L. X 116) se dirige a Pitocles así: “Recuerda bien, Pitocles, todo lo que acabo de decirte, y en muchas ocasiones podrás superar los errores de los mitos y comprender las doctrinas parecidas a esta”. Y también en *R.S. XII* dice: “era imposible vencer el temor a las cosas más importantes, porque no se conocía cuál era la naturaleza del universo, sino que se conjeturaba algo a partir de los relatos míticos”.

---

28 FARRINTONG, Benjamin. (1979). *Ciencia y política en el mundo antiguo*. Madrid, Editorial Ayuso, p. 131. Agreguemos también en este respecto lo que sostiene GRILLI A.: “Lucrecio se atiene al cuadro de la Edad de Crono que aparecía en el *Político* de Platón, no es de excluir un conocimiento del mito de las edades en Empédocles. Pero Epicuro parece interesado en atacar el mito de la Edad de Cronos en Platón (Pol. 271 C- 272 B)”, “Lucrezio ed Epicuro, La storia dell'uomo”, pp., CCLXXX (1995), p. 22.

Concluamos, pues, que en la concepción epicúrea y lucreciana el espacio humano tiende a estar en vistas de mejorar por medio del triunfo de las artes sobre la naturaleza. Esta es, sin duda, una visión empírica y menos subjetiva que aquella que nos dice que todo tiempo pasado fue mejor, que se fundamenta en la nostalgia personal de cada intérprete. No queda la menor duda de que somos transformadores de los lugares que habitamos en la medida en que nos relacionamos con los otros como seres culturales y fiduciarios.

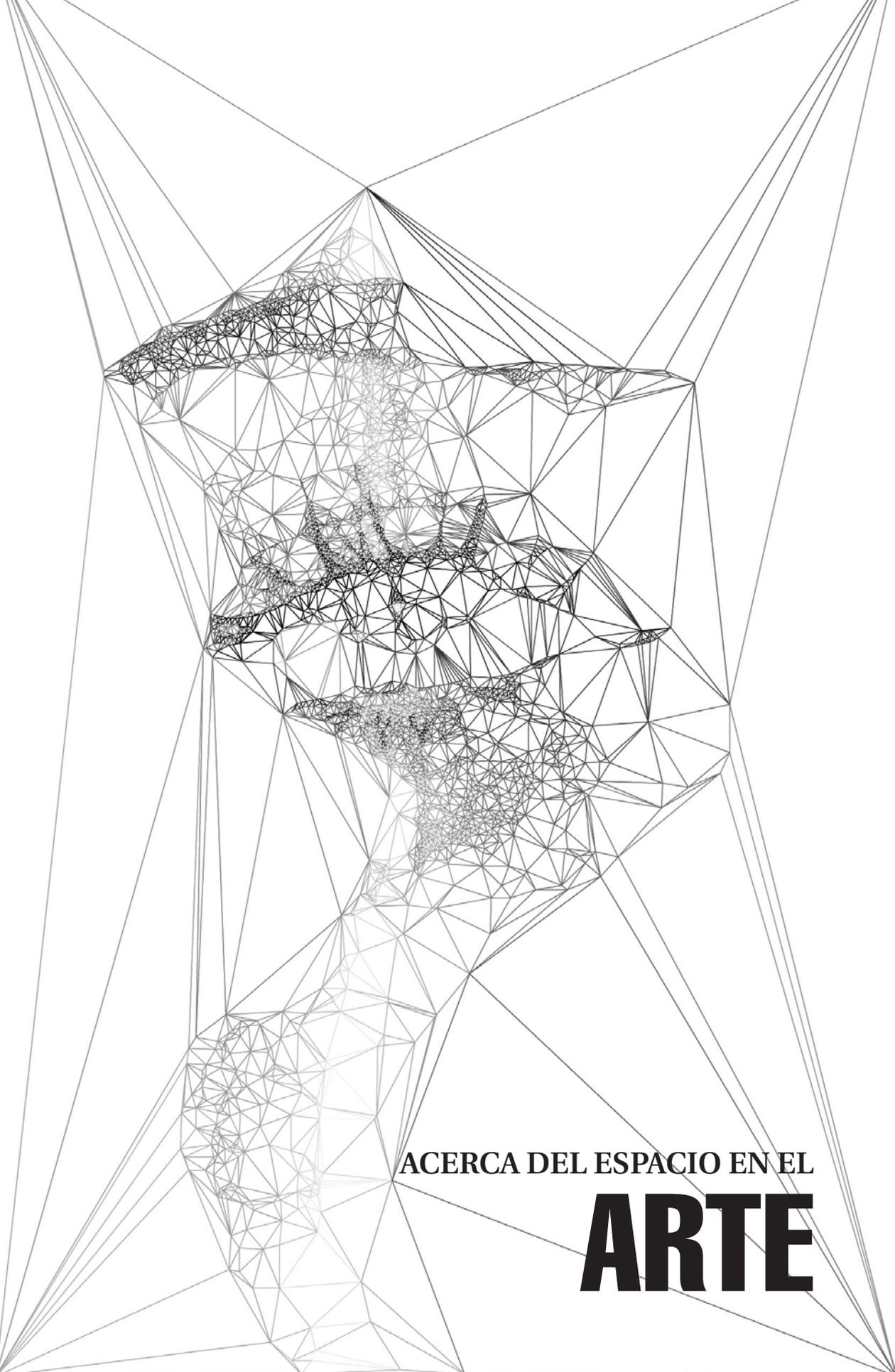
Mérida, 2021.

---

## Referencias bibliográficas

- ALBORNOZ, Víctor D. (2006). *El pacto patémico*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes.
- ASMIS, Elizabeth, (1996). "Lucretius on the Growth of Ideas". En: GIANNANTONI, G. y GIGANTE, M. (a cura di), *Epicureismo greco e romano: atti del congresso internazionale. Napoli*, 19-26 maggio 1993, 2 vols, Napoli: Elenchos.
- BAYLEY, Cyril, (Ed.). (1947). TITI LUCRETI CARI. *De rerum natura, libri sex*. Londres: Oxford and the Clarendon Press.
- CAPPELLETTI, Ángel. (1987), *Protágoras: naturaleza y cultura*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- FARRINGTON, Benjamin. (1979). *Ciencia y política en el mundo antiguo*. Madrid: Editorial Ayuso.
- GAFFIOT, Félix. (2000). *Le grand Gaffiot*, Paris: Hachette.
- GRILLI, Alberto. "Lucrezio ed Epicuro, La storia dell'uomo", PP, CCLXXX(1995).
- GRIMAL, Pierre. (1997). *Diccionario de mitología griega y romana* (traducción de Francisco Payarol). Barcelona: Paidós.
- MERLAN, Phillip. (1950). "Lucretius, Primitivist or Progressivist?", JHI., 11 (1950).

- MUNRO, Hugh Andrew Johnstone, (1864). *De rerum natura, libri sex*. Cambridge: Deighton Bell And Co. (First edition 1849).
- NUSSBAUM, Martha. (1995). *La fragilidad del bien* (traducción de A. Ballesteros). Madrid: Visor.
- PANGLE, Lorraine Smith. (2004). *Aristotle and the Philosophy of Friendship*. Cambridge: Cambridge U. P.
- ROSS, W. D., (1964). *Aristotelis Dialogorum Fragmenta*, Oxford: Clarendon Press.
- SCHRJVERS, P. H., (1999). *Lucrece et les sciences de la vie*. Leiden-Böston-Koln: *Mnemosine*: Biblioteca Classica Batava.
- SEGGIARO, Claudia. (2012). “La concepción de la filosofía en el *Protréptico* de Aristóteles: la relación entre el plano antropológico, el gnoseológico y el práctico. Su posible influencia platónica”. *Cuadernos de filosofía*, 59 (2012).
- TAYLOR, Margaret. (1947). “Progress and Primitivism in Lucretius”, *AJP*, 68 (1947), 180-194.
- TITO LUCRECIO CARO. (1982). *De la naturaleza de las cosas* (traducción de L. Alvarado, Estudio Preliminar por A. CAPPELLETTI). Caracas: Equinoccio.
- TITO LUCRECIO CARO. (1993). *De la naturaleza* (edición, traducción, notas y comentario de Eduard Valentí Fiol; preparada para la imprenta y revisada por José-Ignacio Ciruelo Borge). Barcelona, Bosch.



ACERCA DEL ESPACIO EN EL

**ARTE**

# Narrar el espacio, una acción compleja

**Elizabeth Marín Hernández**

Coordinadora del Espacio Proyecto Libertad  
Universidad de Los Andes  
elizabmarín@gmail.com

Narrar el espacio, acercarse al espacio o habitarlo define en el arte una aproximación a un territorio plagado de múltiples aceptaciones y declaraciones que exceden a la simplificación de un término entendido como simplemente fisicidad o subjetividad.

Los artículos que les presentamos en la sección de arte toman a esa definición desde tres aristas distintas, cada una de ellas desde visiones particulares y desde experticias que nos conducen a conocer *el espacio* como ente constituyente de nuestra memoria, de nuestra comunicación, de los modos artísticos y de los desarrollos tecnológicos con los cuales puede ser representado, atrapado.

Estas visiones se encuentran reunidas en los artículos del artista visual Antolín Sánchez Lancho, de la filósofa Carmen Alicia Di Pasquale y del historiador del arte Antonio Salcedo Miliani.

Antolín Sánchez Lancho, nos habla de ese ojo único, el del cíclope exhausto en un concienzudo análisis sobre el espacio planteado mediante una revisión de la historia y la vigencia de la fotografía vista desde la forma de entender y captar el espacio que procede del siglo XV, cuando la perspectiva sirvió a los artistas renacentistas para crear una novedosa forma de representación que valoraba la distancia y el realismo, lugar en el que aún se encuentra la fotografía -como afirma el autor-.

El artículo de Carmen Alicia Di Pasquale nos conduce por otros espacios, los del dolor, ante las situaciones experimentadas por la sociedad venezolana actual, en las que se mezclan espacios públicos y privados, objetivos y subjetivos, y donde los modos de representación visual se han generado en Venezuela en lo que se refiere a las situaciones de dolor colectivo -como afirma la autora- marcadas por las agudas crisis políticas, económicas y sociales sin precedentes en la historia moderna del país, donde es imprescindible crear una apertura del tiempo en Venezuela, así tal se expresa en el artículo, hacia la instauración de una política de la memoria que cree las condiciones para un reconocimiento del dolor (del otro) como modo de encuentro radical y futuro, y que nos permita de nuevo convivir.

Finalmente, Antonio Salcedo Miliani nos conduce por el espacio transitable y vivible de la instalación en el arte, un hecho espacial completo y complejo, la perspectiva anunciada en el artículo de Sánchez Lancho, aquí se hace experiencial, pues nos encontramos con el espacio de las sensaciones manejadas por el hecho artístico, delimitado desde la consciencia que amplifica nuestras relaciones con ese espacio que ahora, como el epígrafe de Michael Foucault que encabeza el artículo de Salcedo Miliani, se expresa en carácter epocal, simultáneo. Época de la yuxtaposición, de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso.

Los artículos aquí reunidos hablan del espacio, de ese espacio que atrapamos y que nos permite comprendernos.

Mérida, 2021.

# El Cíclope Exhausto

**Antolín Sánchez Lancho**

Escritor, fotógrafo y productor audiovisual  
antolins@gmail.com

## Resumen

*El Cíclope exhausto* plantea una revisión de la historia y la vigencia de la fotografía. Aunque los fundamentos técnicos de la disciplina se inventaron a inicios del siglo XIX, el autor argumenta que la forma de entender y captar el espacio de la fotografía procede del siglo XV, cuando la perspectiva sirvió a los artistas renacentistas para crear una novedosa forma de representación que valoraba la distancia y el realismo. Los preceptos de la perspectiva dominaron el arte occidental hasta el siglo XX, cuando múltiples movimientos dejaron de seguirlos. Por el contrario, la fotografía sigue anclada a dicha forma de ver, entre otras razones debido a que lentes y cámaras se diseñan según sus principios. El texto finaliza con una pregunta, considerando que las nociones de distancia y realidad del hombre del siglo XXI han cambiado drásticamente, ¿será la fotografía actual capaz de develar esta nueva realidad?

**Palabras claves:** fotografía, perspectiva, espacio, arte, realidad.

## Abstract

*El Cíclope exhausto* (The Exhausted Cyclops) proposes a review of the history and validity of photography. Although the technical foundations of the discipline were invented in the early 19th century, the author argues that photography's way of understanding and capturing space comes from the 15th century, when perspective served Renaissance artists to create a novel form of representation that valued distance and realism. The precepts of perspective dominated Western art until the 20th century, when multiple movements ceased to follow them. Photography, on the other hand, remains anchored to this way of seeing, among other reasons because lenses and cameras are designed according to its principles. The text ends with a question: considering that 21st century man's notions of distance and reality have changed drastically, will today's photography be able to unveil this new reality?

**Key words:** photography, perspective, space, art, reality.

**Recibido:** 26/05/2021 y 26/06/2021. **Arbitrado:** 28/06/2021. **Aceptado:** 30/06/2021.



**Imagen 1: Comparación de perspectivas pictórica y fotográfica.**  
Izquierda: Meindert Hobbema. *La vía de Mildeharnis*. 1689  
Derecha: Antolín Sánchez. *Chaguaramos*. 1979. © Antolín Sánchez.

La fotografía goza desde hace décadas de un amplio reconocimiento universal como medio expresivo. La *muy humilde sirvienta*, como la calificó despectivamente Baudelaire en 1859, se ha convertido en la dueña de la casa. La efervescencia alrededor de la imagen fotográfica es asombrosa: se calcula que los usuarios de las diversas redes suben a internet decenas de miles de fotos por segundo<sup>1</sup>. Por ejemplo, Instagram facilita en tiempo real el número de imágenes que son cargadas a lo largo de cada día<sup>2</sup>, sumando cerca de cien millones cada 24 horas. Antes estas cifras mareantes pueden parecer un despropósito poner en duda la vigencia expresiva de la fotografía. Sin embargo, ese es el objetivo del presente texto: reflexionar si la disciplina, tal como la entendemos en la actualidad, permite abrir la sensibilidad y el pensamiento hacia nuevas realidades o si, por el contrario, corre el riesgo de convertirse en el guardián de un orden visual anacrónico. Para iniciar esta tarea es ineludible empezar por revisar el origen de la fotografía. (Imagen 1)

---

1 Entre las páginas consultadas sobre el número de imágenes que se suben a las redes:  
<https://focus.mylio.com/tech-today/how-many-photos-will-be-taken-in-2021>,  
<https://www.brandwatch.com/blog/amazing-social-media-statistics-and-facts/#section-10>,  
<https://www.omnicoreagency.com/instagram-statistics/>

2 <https://wouldyouhavethought.com/live-stats/photos-uploaded-on-instagram>

## Seiscientos años de visión fotográfica

La fotografía como técnica nace durante el primer tercio del siglo XIX cuando varios inventores, trabajando en forma independiente entre sí, coincidiesen simultáneamente en esa búsqueda. La lista incluye, además de Joseph Niepce y Louis Daguerre, a Hippolythe Bayard, el franco-brasileño Hércules Florence y el inglés William Fox Talbot. Esta forma de entender el inicio de la fotografía la supedita a aspectos técnicos y materiales. Por el contrario, en el presente texto se propone considerar el desarrollo de la fotografía a partir de otro eje, entendiéndola como una forma de **comprender y representar el espacio**, lo cual implica ubicar su origen en el siglo XV. No se trata de generar una polémica bizantina sobre la validez de una fecha, sino reflexionar sobre la relación de la fotografía con la perspectiva y lo que esto significa en el presente.

Hace dos décadas, el artista David Hockney y el físico Charles Falco enunciaron la tesis Hockney-Falco<sup>3</sup>, según la cual varios pintores del Renacimiento utilizaron sistemas ópticos –lentes, espejos, cámaras oscuras– para crear obras que hicieron avanzar el arte occidental a partir de 1430. Esa propuesta fue adaptada para televisión<sup>4</sup> por *British Broadcasting Corporation* contando con Hockney como presentador. El artista británico se preguntaba por qué esas técnicas, que se conocían desde muchos siglos antes, no habían sido usadas hasta entonces por los pintores.

Para empezar nuestra reflexión y responder a la duda de Hockney consideremos la sociedad medieval. Con pocas excepciones, la población nacía y vivía en un espacio reducido; el comercio entre zonas alejadas era escaso. Existía una experiencia limitada de las distancias. También en un sentido temporal todo era fijo y eterno. No extraña por tanto que la pintura medieval representase un espacio plano y estático (Imagen 2).

---

3 HOCKNEY, David. (2001). *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*.

4 Disponible en el enlace <https://www.youtube.com/watch?v=JKbFZlpNK10>



**Imagen 2: Bestiario de Rochester. Anónimo.**  
*Soldado lanceando un unicornio.*  
Circa 1230.

El arte medieval no pretendía ni necesitaba generar parecido físico. En *Pintura y sociedad*, libro indispensable para entender el arte del Renacimiento, Pierre Francastel señala: “La Edad Media creía que todo estaba en Dios. No había distancia entre las cosas, ya que no eran sino la manifestación de una única esencia. La representación simbólica del espacio mediante los valores – atributos de significación moral – se deduce de ello.”<sup>5</sup>

Por el contrario, las ciudades italianas en las que se inició el Renacimiento, Florencia, Génova, Pisa y Venecia, tuvieron desde antes del siglo XII una actividad comercial intensa con lugares distantes. Los pobladores de esas urbes, tanto los que viajaban como los que no, conocían la importancia de esos desplazamientos para la economía, y su forma de entender el espacio fue cambiando con respecto al inmovilismo medieval. Desde final del siglo XIII,

5 FRANCASTEL, Pierre. (1984). *Pintura y sociedad*. p. 105.

maestros como Giotto (1267- 1337) y Simone Martini (1285-1344) comenzaron a sugerir la distancia en sus obras, relacionando la escala de los personajes y los objetos representados con su lejanía y a la vez sugiriendo el movimiento (Imagen 3-4).



**Imagen 3 - Izquierda: Giotto di Bondone. *La Huida a Egipto*. 1305.  
 Imágen 4 - Derecha: Simone Martini. *San Agustín salvando a un niño*. 1325.**

Fue el inicio de un proceso que llevaría siglo y medio en consolidarse. Para Francastel fue un proceso complejo y no exento de contradicciones:

Al principio, el Renacimiento fue una empresa de unos cuantos individuos (...) la elaboración del nuevo espacio pictórico atravesó mil vacilaciones y mil retrocesos, el descubrimiento original se abrió camino lentamente a través de una época que es a la vez testigo de la importancia del pasado y precursora fugaz del futuro.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> *Ibíd.* p. 23.

Estos artistas fueron moldeando a la vez que una nueva estética, una nueva forma de ver y pensar. Antes que el resto de sus contemporáneos, esos pintores, escultores y arquitectos intuyeron la necesidad de valorar el espacio. Hacia la segunda mitad del siglo XV la perspectiva se convirtió en una forma de pensar el espacio, correspondiendo a Filippo Brunelleschi y Leon Battista Alberti sentar sus bases teóricas. Francastel reflexiona sobre este cambio de paradigma:

(...) un nuevo estilo plástico implica la aparición de una nueva actitud del hombre ante el mundo. Los hombres del Quattrocento cambiaron su ponderación general de los valores y ello los obligó a modificar correlativamente la representación figurativa de la posición asignada a los objetos en el universo.<sup>7</sup>

En consonancia con esta afirmación, Erwin Panofsky afirma:

Hoy puede parecernos extraño escuchar a un genio como Leonardo definir la perspectiva como «tímon y guía» de la pintura (...) Intentemos imaginarnos lo que aquel descubrimiento suponía en aquella época (...) la impresión subjetiva había sido racionalizada hasta tal punto que podía servir de fundamento para un mundo empírico sólidamente fundado y, en un sentido totalmente moderno, infinito.<sup>8</sup>

La valoración de Leonardo permite parafrasear a McLuhan: para el arte renacentista, la perspectiva es el mensaje. Como ejemplo de la transformación en la representación y valoración del espacio que se produce entre el medioevo y el renacimiento vale la pena comparar dos obras dedicadas a La

---

7 *Ibíd.* p. 73.

8 PANOFSKY, Erwin. 2003. *La perspectiva como forma simbólica*. pp. 47, 48.

Anunciación (Imagen 5). La parte izquierda corresponde a una pieza anónima del siglo XIII, la de la derecha a Fra Carnevale (1445-1484). En la primera los personajes muestran una escala irreal con respecto a la edificación dentro de la que se encuentran. Entendamos que esa construcción era un símbolo, la desproporción física no preocupaba ni al autor ni al público al que iba dirigida; su valor era icónico y espiritual. Por el contrario, en la obra de Fra Carnevale el tema religioso es una excusa para construir un espacio en el cual la perspectiva es la verdadera protagonista.



**Imagen 5: Dos versiones de *La Anunciación*.**

Izquierda: Anónimo, Siglo XIII.

Derecha: Fra Carnevale, circa 1448.

*La ciudad ideal* (Imagen 6), atribuida a Piero della Francesca (1415-1492) es otro extremo de la primacía de la perspectiva para los artistas renacentistas: la urbe construida alrededor de ese principio gracias a la cuadrícula del piso, recurso que fue utilizado profusamente tanto por grandes maestros como por pintores mediocres (Imagen 7-8). Otro aspecto importante que surge en el arte renacentista es su referencia al tiempo, o si prefiere, una perspectiva temporal. En *San Pedro cura a los enfermos con su sombra* (Imagen 9), Masaccio (1401-1428) sugiere tiempo y movimiento: el santo transita junto a tres enfermos que van sanando al ser cubiertos por su sombra. El más distante, vestido de azul, fue el primero en recibir la sanación y está de pie; el siguiente personaje agradece arrodillado y el tercero, cuyas piernas se ven deformes, comienza a ser cubierto por la sombra. Otro notable ejemplo del manejo de Masaccio de la perspectiva temporal es *El tributo* (1426), (Imagen 10).



**Imagen 6: Piero della Francesca (atribuido).**  
*La ciudad ideal* (detalle). Circa 1480.



**Imagen 7: Pietro Perugino.**

*Entrega de las llaves a San Pedro. 1482.*

El autor utiliza una cuadrícula en el piso para evidenciar la perspectiva.



**Imagen 8: Anónimo.** *Suplicio de Girolamo Savonarola y sus seguidores.*

Circa 1500. Aunque se trate de una obra mediocre, revela el valor atribuido al espacio: la ejecución es solo una anécdota que se diluye en la ciudad. También aquí una cuadrícula en el piso sirve para remarcar la perspectiva.

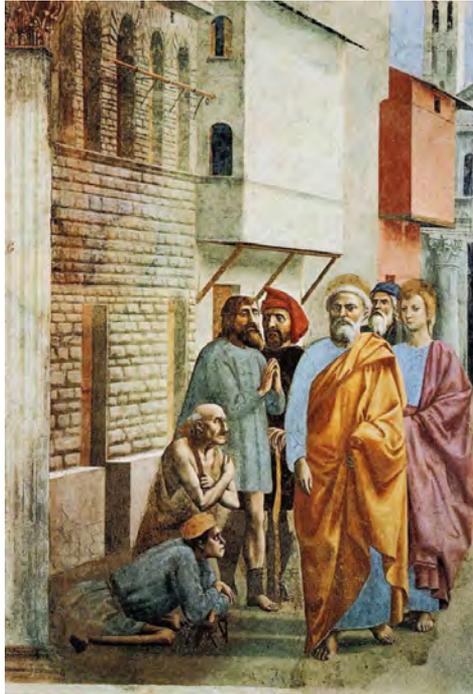


Imagen 9: Masaccio. *San Pedro cura a los enfermos con su sombra*. 1426.



Imagen 10: Masaccio. *El tributo*. 1426.

La obra representa un pasaje del Nuevo Testamento, el pago del impuesto del templo de Cafarnaúm. Un cobrador emplaza a Jesús y los apóstoles a pagar, el Mesías ordena a Pedro ir a pescar, el apóstol obedece y captura un pez en cuyo interior hay una moneda con la que cubrirán el tributo. Para relatar la historia en una sola composición Masaccio representó a San Pedro en tres momentos. Inicialmente está en el centro de la composición junto a Jesús y el recaudador; en un segundo tiempo se encuentra a la izquierda, arrodillado para sacar algo de la boca de un pez. La tercera aparición ocurre en el extremo derecho, entregando una moneda al recaudador. *El tributo* fue un encargo de Felice Brancacci con una intención política: en Florencia se debatía si la ciudad debía o no volcarse hacia el comercio marítimo. Brancacci estaba en el bando que creía que la riqueza llega a través del agua.

Como sucedió en la península itálica, en los Países Bajos también se produjo una intensa actividad comercial con lugares remotos y la distancia se convirtió en un factor importante. No sorprende que los pintores comenzasen a utilizar la perspectiva (Imagen 11). A diferencia de los italianos, que estudiaron los principios matemáticos de esta técnica, los flamencos trabajaron en una forma intuitiva, pero no por eso menos válida. Merece la pena comentar el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434), (Imagen 12) de Jan Van Eyck (1390-1441). Esta pieza sobresale por el cuidado en la composición, el magistral realismo de los detalles y el manejo del espacio. La perspectiva utilizada anticipa la sensación espacial que siglos después se logrará en la fotografía mediante el uso de lentes gran angulares.



Imagen 11: El Bosco. *El jardín de las delicias*. (detalle). 1490-1500.



Imagen 12: Jan Van Eyck. *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*. 1434.

El tema también es acorde al espíritu renacentista, centrado en el hombre y no en la fe. Orgulloso de su obra y acaso presintiendo que centurias después seguirá siendo admirada, Van Eyck rubrica su firma en forma destacada, justo arriba del espejo en el que aparece su reflejo. Esta pintura, encargo del rico comerciante retratado, sintetiza a la vez el espíritu de una clase emergente y de una estética: la perspectiva y el capital han llegado para quedarse por siglos. Sobre esta compleja interacción entre una sociedad que se transforma y las manifestaciones que se generan en su interior, Herbert Read indica:

Sólo en tanto el artista establece símbolos para la representación de la realidad, puede tomar forma la mente, como estructura del pensamiento. El artista establece estos símbolos al cobrar conciencia de nuevos aspectos de la realidad, y al representar su conciencia de éstos en imágenes plásticas o poéticas. De allí se sigue que cualquier extensión de la conciencia de la realidad debe establecer primero su conjunto de imágenes sensibles.<sup>9</sup>

En sintonía con Read, Pierre Francastel señala la relación entre los valores y paradigmas de una sociedad y el arte que en la misma se produce:

El hecho esencial es comprender que toda sociedad instauradora de un orden económico y político lo es, al mismo tiempo, de un orden figurativo y que toda sociedad en devenir forja siempre, a la vez, instituciones, conceptos, imágenes y espectáculos. Un sistema figurativo se elabora al mismo tiempo que una nueva conciencia humana y contribuye más a formar esa conciencia que a manifestarla después.<sup>10</sup>

---

9 READ, Herbert. (1957). *Imagen e Idea*. pp. 72, 73.

10 FRANCASTEL, Pierre. (1988). *La figura y el lugar*. p. 76.

Aquí reside la respuesta a la pregunta de Hockney sobre por qué, si los recursos ópticos que usaron los pintores renacentistas eran conocidos desde siglos antes, no fueron aprovechados por sus antecesores: los artistas previos no sintieron esa necesidad de representar el espacio en una forma realista.

Volviendo a la cita de Read sobre el carácter anticipador del arte, encontramos que los pintores, arquitectos y escultores del Renacimiento fueron los primeros en vislumbrar esa nueva conciencia y crearon una forma de entenderla, adelantándose casi un siglo a las obras teóricas fundamentales de ese período como *Elogio de la locura* (1511) de Erasmo de Rotterdam, *El Príncipe* de Nicolás Maquiavelo (1513, publicado en 1531) y *Utopía* (1516) de Tomás Moro. En el campo científico recordemos que Copérnico desarrolló su modelo heliocéntrico tras estudiar y vivir durante más de una década entre Bolonia, Padua, Roma y otras ciudades italianas. No se pretende afirmar que este científico se iluminó milagrosamente tras ver un cuadro de Botticelli o Rafael, pero es indudable que la forma de mostrar el espacio de los artistas renacentistas abrió la conciencia de sus contemporáneos a otras formas de entender el mundo y, en el caso del religioso polaco, el universo.



Imagen 13: Caspar David Friedrich. *Las tres edades de la vida*. 1834.

Durante los siguientes siglos la perspectiva se erigió en la forma única de representar el espacio en la cultura occidental. El Romanticismo pictórico, en auge entre el final del siglo XVIII y el inicio del XIX, significó un rompimiento con los períodos anteriores y buscó su inspiración en la naturaleza, los sentimientos, los temas fantásticos, el mundo onírico, la Edad Media y las culturas consideradas exóticas. Sin embargo, a pesar de estas notables diferencias, los pintores románticos no cuestionaron la perspectiva lineal, lo cual reafirma que era considerada un axioma fuera de discusión (Imágen 13).

### **Sistema métrico, positivismo y fotografía**

Volvamos al primer tercio del siglo XIX, momento en el que la revolución industrial llevaba décadas de desarrollo en algunas naciones. En esas sociedades se empieza a valorar la objetividad y alrededor de este concepto comienzan a girar científicos, pensadores y artistas. En esos años el sistema métrico decimal empieza a ser asumido por numerosos países y en 1842 Auguste Comte publica *Curso de filosofía positiva*, en el que plasma los postulados del positivismo. Encontramos entonces que el sistema métrico, el positivismo y la fotografía nacieron casi simultáneamente en una sociedad que pretendía medir, pensar y ver con objetividad. Visto así, no extraña la confluencia temporal de inventores fotográficos mencionada al inicio, todos ellos respondían al espíritu de su tiempo.

En ocasiones se ha acusado a los primeros fotógrafos de imitar a la pintura. Es una crítica injusta y fuera de contexto por varias razones: las únicas referencias que estos pioneros tenían eran pictóricas, no existía un estilo o lenguaje fotográfico. Además, los lentes fotográficos, los de entonces y los actuales, generan imágenes que responden a los principios de la perspectiva. De esta forma, aunque la fotografía fuese inventada en el siglo XIX, nació heredando una forma de ver que contaba con cuatro siglos de historia.

Durante el final del siglo XIX algunos pintores impresionistas y postimpresionistas comenzaron a distanciarse de la perspectiva clásica. Destaca la senda que empezó a transitar Cézanne alrededor de 1890, que siguieron después Braque, Picasso y otros autores para crear el cubismo, movimiento en el que desaparece la perspectiva. Durante el resto del siglo XX importantes movimientos artísticos como el constructivismo, el dadaísmo, el arte abstracto y el cinetismo también serán ajenos a la perspectiva. En el caso del expresionismo y el surrealismo, la usarán en una forma poco ortodoxa.

Encontramos así que mientras otras disciplinas se han liberado de la perspectiva clásica, la fotografía permanece anclada a la misma. Existe una perversa relación de retroalimentación entre esta condición y el realismo que muchas veces se le exige a la disciplina. Por supuesto se pueden encontrar autores que mediante fotomontajes u otras técnicas han deconstruido el espacio fotográfico, pero se trata de excepciones.

### **La vuelta al mundo en 80 milisegundos**

No hay duda de que nuestra noción del espacio es distinta a la de los siglos previos. El mundo se ha vuelto pequeño, el Phileas Fogg contemporáneo solo necesita fracciones de segundo para recorrer el planeta en forma digital. La distancia física es ahora considerada en una forma radicalmente distinta a la que tuvo durante el resto de la historia. Desde los años ochenta del siglo XX la irrupción de tecnologías como la realidad virtual y la realidad ampliada han acelerado los cambios en la apreciación del espacio. Otro ejemplo es el escáner óptico, dispositivo que evolucionó a partir de la fotocopidora y genera imágenes sin perspectiva. El individuo del siglo XXI no se entiende sin los medios tecnológicos que le permiten relacionarse con sus semejantes al otro lado del mundo con tanta facilidad como la que tiene para hacerlo con sus vecinos. Vale la pena pasearse por la reflexión del geógrafo Dragos Simandan sobre la necesidad de repensar el concepto de distancia:

In this critical review, I hope to have shown that contemporary human geography would benefit from a wholesale rethinking of the concept of distance (...) The distinctive features of this new conceptualisation of distance are: (1) a focus on a subjective notion of distance, on how humans transcend distance in their subjective worlds; (2) an enrichment of what is meant by distance by means of adding three non-spatial dimensions to it (temporal, social, hypothetical); (3) a productive and provocative integration within the concept of distance of four categories that are often thought of as separate (space, time, sociality, and hypothetically); and (4) the fact that this theorisation has been developed in tandem with experimental work on how humans actually operate with distance in their subjective worlds.<sup>11</sup>

Las observaciones de Simandan, que datan de 2016, se han vuelto mucho más vigente tras la pandemia de COVID 19 que azota el planeta desde 2020; desde el teletrabajo hasta la asistencia a conciertos y eventos deportivos mediante internet, existe una forma inédita de interactuar con la realidad y la distancia física. Representar esa nueva valoración del espacio implica un formidable reto para la fotografía, que lleva incrustado en su ADN los fundamentos de la perspectiva clásica. (Imagen 14)

---

11 SINDAMAN, Dragos. 2016. "Proximity, subjectivity, and space: Rethinking distance in human geography". *Geoforum*. Volume 75, October 2016, pp. 249-252. Disponible en: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S001671851630197X?via%3Dihub>



Imagen 14: Antolín Sánchez L. Fotografía de la serie *La caída de Babilonia*. 1985.  
© Antolín Sánchez.

Volvamos al inicio de este texto: su sentido no es restar vigencia a la fotografía, arte que ha dejado invaluable aporte culturales, ni entablar una polémica bizantina sobre si la especialidad tiene dos o seis siglos. La idea es generar dudas para las cuales no existe una respuesta inmediata si entendemos el espacio en una forma muy diferente a la de nuestros antecesores, ¿es la fotografía, tal como la conocemos, la herramienta adecuada para expresar esa nueva realidad o serán otras formas de expresión las que tomen la vanguardia? ¿esas nuevas formas, evolucionarán a partir de la propia fotografía o nacerán de otras técnicas?

Caracas, 2021.

## Referencias bibliográficas

- ARNHEIM, Rudolph. (1994). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.
- COMPAGNON, Antoine. (1991). *Las cinco paradojas de la modernidad*. Caracas: Monte Avila Editores.
- DANTO, Arthur C. (2004). *Después del fin del arte*. Paidós: Barcelona.
- FRANCASTEL, Pierre. (1988). *La figura y el lugar*. Barcelona: Editorial Laia / Monte Avila Editores.
- FRANCASTEL, Pierre. (1984). *Pintura y sociedad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- HOCKNEY, David. (2001). *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. Londres: Thames & Hudson.
- PANOFSKY, Erwin. (2003). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores.
- READ, Herbert. (1957). *Imagen e Idea*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- SINDAMAN, Dragos. (2016). "Proximity, subjectivity, and space: Rethinking distance in human geography". *Geoforum*. Volume 75, October 2016.  
Disponible en: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S001671851630197X?via%3Dihub>

## Referencias electrónicas

- <https://focus.mylio.com/tech-today/how-many-photos-will-be-taken-in-2021>
- <https://www.brandwatch.com/blog/amazing-social-media-statistics-and-facts/#section-10>
- <https://www.omnicoreagency.com/instagram-statistics/>
- <https://wouldyouhavethought.com/live-stats/photos-uploaded-on-instagram>

# Las Metáforas del Dolor. Venezuela 2014<sup>1</sup>

**Carmen Alicia Di Pasquale**

Curadora e investigadora independiente  
Universidad Católica Andrés Bello. UCV  
carmenaliciadipasquale@gmail.com

## Resumen

El siguiente ensayo intenta revisar los distintos modos de representación visual que se han generado a partir del año 2014 en el *espacio social* venezolano con relación a las situaciones de dolor colectivo generadas por una crisis política, económica y social aguda y sin antecedentes en la historia moderna del país. Para proponer esta revisión, seguiremos de cerca el análisis que hace Jacques Rancière en su ensayo *La imagen intolerable*, en el que se ocupa, no solo de distintas estrategias para incorporar en el reparto sensible situaciones que deben ser significadas en la medida en que no lo son, sino de las críticas que reciben y las dificultades que existen en la construcción del lugar de las víctimas, sobre todo en su condición de testigos. Esta revisión quiere ser propuesta como una apertura del tiempo de Venezuela hacia la instauración de una política de la memoria que cree las condiciones para un reconocimiento del dolor (del otro) como modo de encuentro radical y futuro.

**Palabras claves:** metáforas del dolor, representación, víctimas, testimonio, imagen intolerable, políticas de la memoria.

---

<sup>1</sup> Este trabajo estuvo precedido por su presentación como charla en «Hacienda La Trinidad Parque Cultural» de Caracas, en el contexto de la exposición *Cruces. Cuando el dolor es más profundo que el océano* del artista venezolano Antonio Briceño, en abril 2021. Forma parte de un extenso trabajo dirigido a pensar la generación de políticas de la memoria para el país, algo de lo que me vengo ocupando desde el año 2014. He modificado lo necesario para cumplir con las normas de la publicación académica que ha aceptado su incorporación. Agradezco a los artistas por los permisos para el uso de las imágenes y a las profesoras Dianayra Valero y Elizabeth Marín Hernández por la invitación para acompañar como autora a una publicación de tan importante tradición y acervo como es *Revista Actual*.

## Abstract

The following essay tries to review the different modes of visual representation that have been generated since 2014 in Venezuela in relation to the situations of collective pain generated by an acute political, economic and social crisis without antecedents in the modern history of the country. To propose this review, we will closely follow the analysis made by Jacques Rancière in his essay *The intolerable picture*, in which he deals not only with different strategies to incorporate into the sensitive distribution situations that must be signified insofar as they are not, but the criticism they receive and the difficulties that exist in the construction of the place of the victims, especially in their capacity as witnesses. This revision wants to be proposed as an opening to the time of Venezuela towards the establishes of a memory policy that creates the conditions for a recognition of pain (of the other) as a way of radical and future encounter.

**Key words:** metaphors of pain, representation, victims, testimony, intolerable picture, memory politics.

---

**Recibido:** 26/05/2021 y 26/06/2021.

**Arbitrado:** 20/07/2021.

**Aceptado:** 25/07/2021.

“No podemos cambiar nuestro pasado; solo nos queda aprender de lo vivido. Esa es nuestra  
responsabilidad  
y nuestro desafío.”

### Inscripción en el Museo de la memoria de Chile

La crisis<sup>2</sup> estructural o humanitaria<sup>3</sup> de Venezuela, ha generado fenómenos masivos que impulsan la creación de una producción sensible dedicada a ella. Un grupo de artistas fuera y dentro del país, han estado construyendo lo que llamaremos *el registro metafórico del dolor colectivo venezolano*. Desde esa producción, como una suerte de epidermis de una realidad extremadamente dura para una gran mayoría de la población que aún vive dentro del territorio o que se ha marchado en condiciones no planificadas, queremos hablar.

---

2 Existe una continuidad ideológica y una concertación del poder entre el gobierno de Hugo Chávez —que va desde finales de febrero 1999 a marzo 2013— y el de Nicolás Maduro, que comenzó en abril de este mismo año. Pero hay cambios en esa supuesta continuidad evidenciados por la aparición de una serie de fenómenos que van desde las nuevas y más radicales protestas, la violencia con la que fueron o son contrarrestadas, hasta llegar a los controles sobre la disidencia política individualizada. A ello se suma una fuerte crisis económica atendida con controles de precios que provocaron una escasez generalizada de alimentos y medicamentos en el año 2016 y la aparición de una hiperinflación en septiembre de 2017 que no fue reconocida sino mucho tiempo después; una hiperinflación que hasta hoy, aún no cede. Un conjunto de racionalidades económicas, como la publicación de estadísticas oficiales, los índices de precios e inflación, los controles del gasto público vía Poder Contralor Legislativo, entre otras, desaparecieron o fueron neutralizados, creando una incertidumbre muy estimulante para el declive vertiginoso de toda la economía nacional.

Para el momento en el que se escribe este ensayo (junio 2021), Venezuela es un país abiertamente dolarizado luego de más de siete años de criminalización de la moneda estadounidense (antecedido desde el 2003 por un control de cambio) que incluso así, pautaba las transacciones. La moneda nacional ha sufrido dos reconversiones desde el año 2008 con dos cambios de nombre (Bolívar Fuerte y Bolívar Soberano), pero hoy en día casi no circula sino por sistemas digitales y con déficit de acceso debido a la propia inflación. El comercio se ha dolarizado pero no ha pasado lo mismo con los sueldos de los empleados y los trabajadores. El Salario Mínimo actual (decretado el 1 de mayo de 2021) es de 7 millones de Bolívares Soberanos más 3 millones de Cesta Tickets, lo que equivale, en total, a unos 3,12 Dólares Americanos (Tasa del Banco Central de Venezuela del día 28 de junio de 2021: BsS 3.196.903).

Hay un colapso de los servicios públicos básicos y diversos problemas operativos con la región y el hemisferio occidental debido a la irrupción de convenios internacionales que derivaron en sanciones para los funcionarios públicos, que no incluyen la importación de alimentos y medicinas. De hecho, las principales ciudades están llenas de comercios que se conocen como “Bodegones” en los cuales se vende todo tipo de productos alimenticios, entre otros rubros, importados de muchos lugares pero sobre todo desde los Estados Unidos. La gasolina del consumo interno no se produce en el país por el colapso técnico de las refinерías hay escasa conexión aérea y terrestre, muy baja conectividad de internet y la racionalidad para la vacunación del Covid-19 ha tenido denuncias, por parte de ONGs como Provea (<https://provea.org>), de estar siendo politizada al administrarse, no por escala de edades sino por medio de la Plataforma Patria (<https://www.patria.org.ve/>) en la que no todas las personas están registradas y que se antepone al Documento de Identidad consagrado en la Constitución Nacional.

3 Así han calificado la crisis de Venezuela varias organizaciones como es el caso de la Organización *Human Rights Watch*, cuyo reporte se puede consultar en el siguiente enlace (visitado por última vez en Julio 12 de 2021): <https://www.hrw.org/es/report/2016/10/24/crisis-humanitaria-en-venezuela/la-inadecuada-y-represiva-respuesta-del-gobierno>

En primer lugar, para atender a los distintos modos en los que los artistas y productores visuales venezolanos se han ocupado de ese dolor y en segundo lugar para proponer esa elaboración sensible, como una instancia o un lugar de memoria y encuentro futuro.

Pero ¿de dónde surge este dolor? La política moderna, de la cual forma parte Venezuela como Estado nacional, tiene como principio el monopolio de la violencia y la legitimidad de su uso para la administración del espacio público. Cuando los mecanismos de la concertación o el consenso fallan, bien sea porque se desestiman los de la democracia social o liberal, bien sea por la pérdida del vínculo afectivo con un líder carismático (no podemos analizar este punto por falta de espacio), el Estado puede seguir ostentando el manejo legítimo de la violencia pero con un incremento del dolor sobre la colectividad. La llamada a mantener *el orden y la paz del pueblo*, pasa entonces por el uso excesivo de la fuerza y este exceso, genera dolor sobre la población. En ese sentido, y por las razones que sean, el Estado venezolano, durante los últimos años, no está generando bienestar sino dolor. El dolor se nos presenta como un fenómeno ineludible y aprehensible en términos, no sólo jurídico-político, como podría ser establecido mediante las políticas de atención a la población en condición de refugiados o desplazados, sino en términos sensibles. Pero el dolor es una clave, no sólo del manejo del poder, sino también del posible encuentro en un espacio común real, por su condición de *categoría prelingüística*. Así lo considera un autor como Richard Rorty en su intento por encontrar nuevos fundamentos —si tal cosa es pertinente en un autor que sostiene la contingencia radical—, de un espacio ético y político. Veamos:

... el dolor no es algo lingüístico. Es el vínculo que a los seres humanos nos liga con los animales que no emplean el lenguaje. Por eso las víctimas de la crueldad, las personas que están padeciendo, no tienen algo semejante a un lenguaje. Por eso no hay cosas tales como «la voz del oprimido» o «el lenguaje de las víctimas». El lenguaje que las víctimas una vez usaron, no opera ya, y están sufriendo demasiado para reunir nuevas palabras.<sup>4</sup>

Las metáforas del dolor que se han construido en Venezuela a partir del año 2014, pueden colocarnos en esa frontera que señala Rorty, la que está entre la pérdida de la voz propia y la aparición de la condición de víctima como un sujeto político radical que nos recuerda, tanto la vulnerabilidad de nosotros mismos como la solidaridad necesaria. No por nada el texto que contiene esta cita incluye la palabra *solidaridad* como una consecuencia de aceptar la contingencia (a la que constantemente, en todo el texto, se le contrapone la posición de *los metafísicos*) y la *ironía* que implica asumir la inexistencia de alguna clase de esencia desde la cual se pueda orientar la vida humana. En esos extremos se mueve la dinámica de las víctimas que en algún momento comentaremos. Por los momentos, volvamos al dolor.

Las situaciones desbordadas que producen metáforas del dolor construidas por los artistas y los productores sensibles (en obras de teatro, novelas, cortos o largometrajes y los distintos lenguajes plásticos) articulan, según la perspectiva que asumo en este ensayo, tres categorías que me interesa subrayar todas ellas enmarcadas en el espacio social: el poder, el propio dolor y la memoria. Sobre la articulación de los dos primeros ya he dicho algo al hablar del monopolio de la violencia del Estado o la mera ostentación del poder, y continuaré hablando de esa articulación durante casi todo este

---

4 RORTY, Richard. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. p. 112.

ensayo aunque de forma implícita en lo que exponga sobre las imágenes intolerables que genera la violencia. La memoria, en cambio, no viene dada por ninguna condición distinta a la de la construcción intencional que se haga de ella. Hace falta dedicarse a la construcción de la memoria para que pueda existir. La construcción de la memoria en torno al dolor tiene sentido desde un esquema psicoanalítico individual al postularse el trauma —y la necesidad de hacerlo consciente—, como el evento que le da forma a la psique. Pero también tiene sentido vincular la memoria al trauma dentro de un colectivo, cuando como cuerpo político se sufre por estar sujetos a formas de exclusión política o a excesos del poder. Estos traumas colectivos, vividos, claro está, a través de historias mínimas personales que son invisibilizadas casi siempre —y ello no hace sino incrementar la intensidad del dolor—, se transforman en experiencias y registros que eventualmente pueden nutrir unas políticas dirigidas a *la conmemoración* como modo de visibilización y como registro. El resarcimiento, el repliegue del olvido, el reconocimiento radical del otro a través del dolor... son algunas de las acciones que promueve *la transposición del trauma en memoria*.

En el año 2014 comenzó mi interés académico en el tema de las imágenes que se construyen en torno al dolor, principalmente desde el ensayo de Jacques Rancière sobre las imágenes intolerables<sup>5</sup>. La revisión de otros ensayos cercanos al tema<sup>6</sup>, me han confirmado la insistencia en el análisis de Rancière por varias razones que espero queden expuestas en el recorrido que haré por sus ejemplos y los de los artistas que se ocupan de la construcción de las metáforas del dolor en Venezuela. Este interés que se ha ido superponiendo como capas a través de estos años de crisis, comprende también las discusiones en torno a la valoración que se ha hecho de esas imágenes del dolor en algunos ambientes culturales venezolanos y que señalan la posibilidad de estar

---

5 El texto al que estaremos haciendo referencia constantemente, y por ello solo colocaremos la página en cada ocasión es: RANCIÈRE, Jacques. (2010). "La imagen intolerable". En: *El espectador emancipado*.

6 Como los siguientes: *Cuando las imágenes toman posición* o *Cuando las imágenes tocan lo real*, entre otros, del filósofo francés George Didi-Huberman, autor sobre el que estaremos hablando más adelante como parte de las referencias que revisa el propio Rancière.

generando una complacencia hacia la mirada estereotipada de Latinoamérica bajo categorías como *pornomiseria*. Por todo lo dicho hasta el momento, este ensayo se estructura de la siguiente manera:

Haré una revisión del capítulo *La imagen intolerable* de Jacques Rancière y estableceré un paralelismo de las obras que él analiza con las obras de artistas venezolanos que he seleccionado para analizar sus estrategias a la luz de los importantes señalamientos que hace el filósofo francés. Dado los límites que tiene la publicación, no podré incluir todos los artistas y las obras que tengo reunidas bajo el tema de las metáforas del dolor en Venezuela, por lo que las registraré en un listado de artistas al final del ensayo como parte de una investigación curatorial en proceso. Luego haré una breve referencia sobre la construcción de la memoria en términos de políticas públicas que podrán derivar, en Venezuela, en la creación de un Museo de la memoria, entre otras instituciones dedicadas a la significación y el resarcimiento de las víctimas. Esto, apenas, será un enunciado.

### **La imagen intolerable y su (in)adecuación**

Rancière inicia el texto definiendo la *imagen intolerable* como aquella imagen que contiene “rasgos que nos vuelven incapaces de mirar una imagen sin experimentar dolor o indignación” (p. 85). En torno a ella, el filósofo francés se hace la pregunta acerca de si es tolerable construir estas imágenes ante otros. Pero no hablamos de las imágenes que se originan en los medios de comunicación sobre el relato de una catástrofe o una tragedia, sino de aquellas imágenes que son pensadas y construidas con un componente de elaboración simbólica de tal modo que la atrocidad se haga presente, ya no de forma desapercibida sino de manera *que perturbe o reacomode el reparto de lo*

*sensible*. Las imágenes intolerables construidas como metáforas, producirían una sensibilización sobre el evento, justo el efecto contrario al que produce la circulación de imágenes dentro de un contexto noticioso.

Los ejemplos que escoge Rancière para pensar en algunas relaciones en torno a la construcción de imágenes sobre situaciones atroces, son heterogéneos. Quizás con ello intenta poner en evidencia la complejidad de la propia imagen intolerable. El primer ejemplo proviene del mundo de la publicidad y el modelaje: se trata de la campaña que diseñó el fotógrafo Oliviero Toscani para denunciar la normalización de la anorexia de las modelos de alta costura y que circuló por la ciudad de Milán durante la celebración de la Semana de la moda en el año 2007. Las opiniones que generó esta campaña se movieron dentro del rango que quizás el artista o el productor visual enfrenten siempre al momento de hacerse cargo de este tipo de temas; todo podría derivar en una denuncia oportuna o en la complacencia del consumo de la miseria humana. A Toscani lo declararon tanto como un denunciante valiente, siendo él parte de la industria de la moda, como un oportunista que se aprovechaba de un drama oculto por una fachada de glamour, lujo y elegancia, con el fin de obtener promoción. Este rango de interpretaciones tan extremas, hacen que Rancière parta de la siguiente afirmación inicial:

La imagen es declarada no apta para criticar la realidad porque ella pertenece al mismo régimen de visibilidad que esa realidad, la cual exhibe por turno su rostro de apariencia brillante y su reverso de realidad sórdida que componen un único e idéntico espectáculo. (pp. 85, 86).

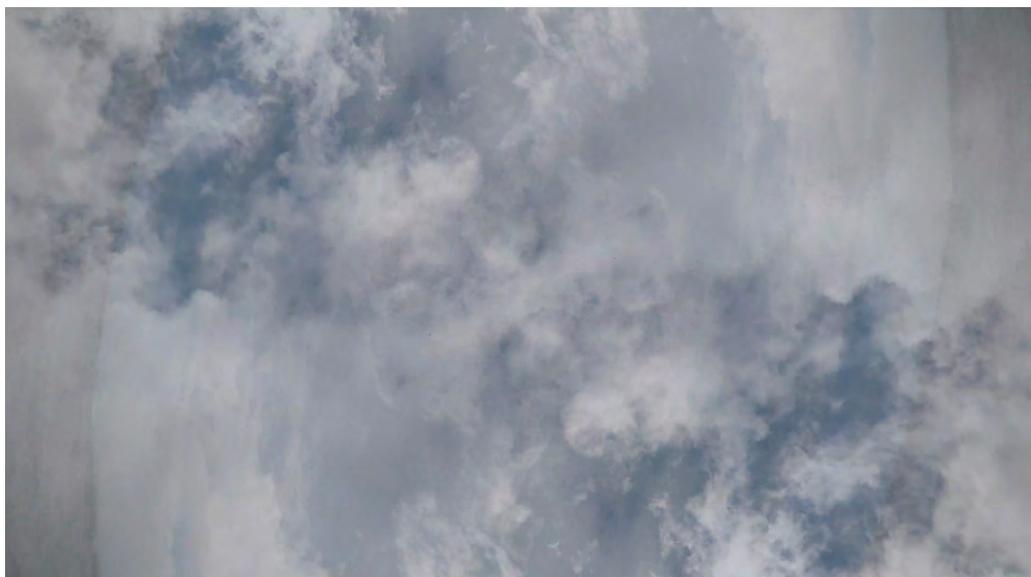
---

7 En RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*, p. 9, define esta categoría así: “Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas... Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determinan la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto”. Un desacomodo del reparto de lo sensible implicaría, entonces, el reconocimiento y por tanto la inclusión de lo que ha sido invisibilizado.

Según este señalamiento, de ninguna realidad atroz podría extraerse alguna imagen que nos confronte hasta el punto justo de cambiar en el espectador o en la misma realidad, algo capaz de mejorar la situación denunciada. La campaña de Toscani muestra que el “desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen ha estado en el corazón de las tensiones que afectan al arte político” (p. 86). Y esto es un punto de tensión clave para que la construcción de la metáfora pueda sobrepasar el umbral de la descripción hacia otro territorio de *lo decible*, en el cual logre alcanzar un espacio de la exigida y sobre expuesta receptividad del espectador. Y añadiríamos nosotros, también para alcanzar la condición de trazo o de huella capaz de alimentar una futura política de la memoria.

Pero ese desplazamiento no es la única opción. El siguiente ejemplo de Rancière muestra, más bien, la intensificación de la propia tensión entre lo intolerable *en* la imagen y lo intolerable *de* la imagen como una suerte de dispositivo capaz de acosar al espectador usando sus propias condiciones de vida. Esta sería una estrategia que apuesta no solo por lo que se mueve dentro de la imagen sino por lo que se mueve fuera de la imagen. Se trata del trabajo de Martha Rosler en la Serie, *Bringing the War Home*. En una de las imágenes de esa Serie, Rosler contrapone la icónica imagen del vietnamita que lleva en brazos al niño muerto, con la de un apartamento amplio y luminoso, como una ventana que nos conduce a la confortable vida que descansa detrás y de espaldas a la guerra que a muchos kilómetros libra el propio país que contiene ese adorable hogar. El arte político se encarga de arrojarle en la cara la imagen intolerable a la sociedad de modo parecido al juego entre ocultamientos y desocultamientos que existe en la campaña de Oliviero Toscani. En ambos casos, aunque subrayado desde el trabajo de Rosler, debe haber una complicidad anticipada con el espectador: se debe estar convencido de que la industria de la moda esconde grandes sacrificios humanos detrás de su fachada de belleza, o se debe creer que el horror contenido en la imagen del niño muerto es culpa del imperialismo norteamericano y no de la locura del hombre en general. Debe haber una posibilidad de situar en el espectador una culpabilización. Rancière lo dice así “[el espectador] debe sentirse ya culpable de mirar la imagen que debe provocar el sentimiento de su culpabilidad” (p. 87).

Esta suerte de *complicidad involuntaria* (y con este oxímoron me gustaría subrayar la tensión) con el sentido de responsabilidad que sea capaz de desarrollar el espectador, está presente en el video *Los bañistas* (imagen 1)<sup>8</sup> del fotógrafo venezolano Antonio Briceño. Esta obra tiene su origen en el impacto que sintió el artista ante una noticia del 2 de septiembre del 2000 en la que se reseña el arribo de un grupo cadáveres de inmigrantes magrebíes a las playas repletas de bañistas en Tarifa, al sur de España. Ante este evento tan atroz, los visitantes no detuvieron su divertimento. Al parecer, Briceño no solo quiere contar con la culpabilidad del espectador sino con la culpa del repliegue de la culpabilidad de los bañistas, creando así una auténtica confrontación. Quiere trasladarle al espectador la culpa que no sienten los bañistas quienes, en sentido estricto, no han tenido responsabilidad alguna en lo sucedido, y con ello intenta, quizás, desatar las líneas de fuerza que sostienen el concepto de responsabilidad de nuestra cultura occidental para tensarlo más allá de aquello a lo que debemos responder como consecuencias de nuestros propios actos.



**Imagen 1:** Obra en video: *Los bañistas* de la Serie *El cruce*.  
*Cuando el dolor es más profundo que el océano.*  
Antonio Briceño, 2021. Captura fija de video.

---

8 Véase en el siguiente enlace: <https://www.antoniobriceno.net/losbanistas>

Hay, entonces, una dialéctica del manejo de las imágenes políticas que pondría en juego tanto la realidad como el espejismo. Las noticias sobre los inmigrantes que llegan a las costas europeas como cadáveres —o a las de Güiría, o a las de Trinidad y Tobago en el caso reciente de Venezuela—, no solo no sería suficiente para causar estupor, sino que podría, más bien, derivar en la naturalización del fenómeno de los naufragios humanos. De quedar solo como noticia en los medios de comunicación, podría convertirse en una espectacularización del relato, *una inversión de la vida misma en puro espejismo*, como lo denunció Guy Debord hace más de cincuenta años. Pero la imagen, para este crítico francés, imposibilita, siempre, la revelación de algo que sea verdadero. Al oponer la imagen metafórica de la propuesta de Briceño a la de los medios de comunicación, no estaríamos subrayando la advertencia de Debord sino más bien contraponiendo a su totalización iconoclasta, un tipo de imagen que no conduce a la pasividad y al repliegue de la reflexión. Tanto la revisión de Rancière como la obra de Briceño propondrían repensar el tema de la espectacularización de la imagen antes que reafirmar sus postulados, que en nada ayudan a un repliegue del poder asfixiante de la circulación de las imágenes de la contemporaneidad.

Pero con Debord, restándole cualquier posibilidad performática al uso de la imagen, estaríamos sólo ante un episodio de una larga condena. Son muchas las referencias culturales que en nuestra tradición judeo-cristiana se elevan como una suerte de dedo acusador ante el peligro intrínseco y por tanto inevitable, de todo aquello que tenga como discurso, a la imagen. Moisés, Platón o Foucault son nombres que podemos asociar al rechazo de la imagen como lugar en el que es posible encontrar algún rasgo de verdad o edificación. Esas condenas, en versiones como la idolatría, el engaño o régimen de vigilancia, niegan cualquier posibilidad de revelación de los males como los de las guerras a control remoto, la explotación de las modelos de alta costura o los centenares de personas que año tras año son empujados a lanzarse al mar para huir de los Estados fallidos o las persecuciones raciales, entre otras. Cada tanto, las advertencias sobre el poder maligno de las imágenes, aparecen en versiones renovadas, pero al mismo tiempo también parece que advertimos

que su poder no se repliega por cubrirlas o por apagar la proyección, y es en ese momento, entonces, cuando se renueva la idea de que nos apropiemos de ellas conociéndolas, utilizándolas en tanto *metáforas de una ficción irreplegable e indispensable*. De ese modo, la acción reclamada por Debord como lo opuesto a la pasividad que implica estar frente a una imagen, puede consistir en darle un giro a la espectacularización. ¿Cómo hacerlo, si acaso hasta los momentos, los ejemplos presentados por Rancière y por este ensayo no ilustran un camino alternativo de manera suficiente?

Dentro de la tradición monoteísta religiosa (y sus versiones seculares) que condena y proscribía la idolatría por encima de otros mandatos, Rancière presenta un tema que no solo expone una alternativa al uso de la imagen para representar situaciones atroces, sino también una posibilidad para la construcción de la víctima como sujeto político, ya sea como testigo o solo como víctima, que como nos ha advertido Rorty, en principio, no tiene voz. La denuncia elaborada en primera persona, es decir, por la propia víctima, tanto en su condición de autor de la denuncia como en su condición de testigo, hace que surja, incluso de manera opuesta a la imagen, *la autoridad de la voz*. La prohibición de la idolatría tendría una versión secular —e incluso política—, en aquellas posturas que sostienen que las situaciones atroces, en tanto atroces, no pueden ser representadas. Este punto tan importante en relación a la producción de metáforas visuales en torno a las situaciones límites, es algo que piensa Rancière a través de la polémica que desató la exposición *Memoires des camps* en París, en el año 2002, en la que se expusieron cuatro pequeñas fotografías que algunos miembros de los Comandos especiales (conocidos como *Sonderkommandos*, en el alemán oficial del *Lager* o Campo de concentración), capturan en las instalaciones de Auschwitz y en las que se muestran dos situaciones: un grupo de mujeres desnudas empujadas hacia la cámara de gas y la incineración de cadáveres al aire libre. En el catálogo se publica el ensayo *Imágenes pese a todo* de George Didi-Huberman. Rancière cita una frase que ya ha pasado a ser muy conocida y en la que Didi-Huberman “subrayaba el peso de la realidad representado por esos «cuatro trozos de película arrancados al Infierno»” (p. 90):

Ese ensayo tuvo dos respuestas muy contundentes. Élizabéth Pagnoux dijo que las imágenes no podían ser toleradas porque eran demasiado reales. Quizás podría compararse ese *realismo*, con la condición del fotógrafo/testigo del documentalismo que ha llegado a convertirse en un dispositivo con el famoso Premio World Press Photo<sup>9</sup>. Las fotos que pasan a formar parte de este archivo documental son, muchas de ellas, imágenes intolerables o, como diría Pagnoux, demasiado reales. Pero aunque estas fotografías puedan tener un alto grado de elaboración autoral, llegando incluso a propuestas como las de Antoine d'Agata, no son construcciones simbólicas o metafóricas. A este punto regresaremos cuando Rancière proponga el nivel de elaboración de situaciones atroces que se hace desde el lenguaje del conceptualismo, especialmente en la obra de Alfredo Jaar, y las de los artistas venezolanos que trabajan sobre los desbordamientos atroces del país, en lenguajes cercanos a esa referencia.

Mientras Pagnoux advierte sobre el carácter demasiado real de las imágenes de *Memoires des camps*, Gerard Wajcman afirma que las imágenes junto al ensayo de Didi-Huberman son intolerables porque mienten. Para él esas cuatro fotos no representan la realidad de la *Shoá* y no muestran el exterminio de los judíos en la cámara de gas, porque lo real no puede ser trasladado a lo visible —mejor enunciado sobre la prohibición de la idolatría, es difícil—, y

---

9 Resulta de especial relevancia para nosotros en Venezuela la foto premiada en el año 2018 en este prestigioso concurso. Ronaldo Schemidt lo gana con una dura imagen surgida de las violentas protestas que fueron criminalizadas por el gobierno y contrarrestadas con especial violencia en el año 2017. La foto muestra a José Víctor Salazar Balza, un joven que enfrentaba a la policía con bombas molotov, incendiada accidentalmente por su propia antorcha que se alimentó con la gasolina de un vehículo oficial que se derrama al fragor de la batalla. La foto, además de ser muy dramática, sale a la luz pública justo cuando el gobierno posiciona una matriz de opinión en los medios nacionales e internacionales en la que se afirmaba que los opositores quemaban personas vivas por el solo hecho de ser oficialistas, en las marchas contra el gobierno. Una forma de criminalizar las protestas, como nunca antes se había visto en la historia reciente del país, y que conducía a la justificación de una fuerte represión. La propaganda oficial se ve, entonces, problematizada por la foto de Ronaldo Schemidt.

El rol de testigo del fotógrafo que implica la fotografía documental, pocas veces es pensado de manera sistemática. Se piensa como documento pero no tanto desde el carácter radicalmente testimonial que tiene el fotógrafo, que tiene la particularidad de ser tal sin coincidir con la víctima. El año 2017 fue especialmente violento en Venezuela y generó un considerable caudal de *imágenes intolerables*, entre las que quiero destacar la Serie *La Tempestad* del fotógrafo Vladimir Marcano, porque entre otras cosas, subraya, como uno de los rasgos de esa protesta, la fuerza insurreccional de los jóvenes conocidos como *los escuderos* y el aparato policial descomunal que los enfrenta (Imagen 2).

porque el componente más sustantivo de la *Shoá* es irrepresentable. En sus palabras citadas por Rancière: “Las cámaras de gas son un acontecimiento que constituye en sí mismo una suerte de aporía, un real no fragmentable que traspasa y pone en cuestión el estatuto de la imagen y en peligro todo pensamiento sobre las imágenes” (pp. 90, 91).

Rancière responde diciendo que esas fotos no pretenden representar la totalidad del proceso de exterminio de los judíos. Tampoco resumen la significación y la resonancia del evento. De lo que se trata es de: “instaurar una oposición radical entre dos clases de representación, la imagen visible y el relato por la palabra, y dos clases de testificación, la prueba y el testimonio” (p. 91). La imagen separa la voz de la víctima de la del testimonio, mientras que la palabra las hace coincidir. Entonces, en este punto, un productor que quiera trabajar en la construcción de las metáforas del dolor, tendría que preguntarse cuál sensibilidad es la más adecuada para los propósitos que tiene por delante, porque podría tratarse de darle visibilidad a un acontecimiento oculto u omitido por el aparato de propaganda de un régimen totalitario, por ejemplo, o causar una reflexión colectiva sobre un acontecimiento conocido, independientemente del poder concreto que lo provoque, como es el caso de la Serie *El cruce. Cuando el dolor es más profundo que el océano*, de Antonio Briceño.



Imagen 2: (dos fotografías). Serie *La Tempestad*.  
Vladimir Marcano, 2017.

Cuando los integrantes de los *Sonderkommandos* de Auschwitz tomaron las fotos, fue a petición de la resistencia polaca. La prioridad era la de mostrar lo que no era conocido. Cuando esas mismas fotografías son exhibidas en un museo parisino a setenta años de distancia, lo que se busca es renovar la reflexión en torno a un acontecimiento sobre el que vale la pena insistir como parte de los esfuerzos necesarios para replegar el olvido, que es otra manera de hablar sobre la memoria y el dolor que la produce como trauma. Pero esa recuperación es condenada por quienes se proponen como custodios de ese dolor. Es extraño, o al menos digno de pensarse, que un museo como dispositivo, desate ese rechazo.

El filósofo Giorgio Agamben logró la renovación del estatus intelectual de la memoria de la *Shoá* en su famosísima obra compuesta por varios libros y llamada *Homo Sacer*, subrayando la autoridad de la voz. En el libro titulado *Lo que resta de Auschwitz* utiliza constantemente el testimonio sobre los *Muselmann* o *Musselman* (término con el que eran conocidos los más débiles dentro del campo de concentración), para reconstruir, no solo la situación extrema de las víctimas del *Lager*, sino la dinámica de deshumanización que sufrían todos, tanto las víctimas como los victimarios. Él sigue, entonces, el camino de la conveniencia del relato por la palabra. Allí aparece el famoso Premio Nobel de Literatura, Primo Levi, quien al regresar de la condición de infrahumano (el propio *Muselmann*) en la que, entre otras cosas, se perdía el habla, construye un verdadero testimonio escrito, sin imágenes, de lo que fue su experiencia en los campos de exterminio. De nuevo vale la pena insistir: ¿Cuándo se debe usar la voz? ¿Cuándo se tiene que evitar la imagen?

Antonio Briceño tiene una obra que problematiza esta oposición voz/imagen de un modo especialmente relevante. *Omertá petrolera. La era del silencio*<sup>10</sup> construye un relato testimonial ausentando la voz y haciendo presente el dolor de la víctima por medio de una depurada imagen captada en video,

---

10 Véase en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/176522507>

dado que su propósito era subrayar el silencio cómplice —o interesado— de la comunidad internacional ante la violencia con la que fueron contrarrestadas las protestas que se desataron en Venezuela en el año 2014. Para representarla, le pidió a algunas de las víctimas de esas represiones, recordar la experiencia; luego encendía la cámara y salía de la habitación dejando solo al testigo con la cámara encendida. El silencio frente a la cámara, habla: habla por medio de una imagen en movimiento, una luz brillante y la preeminencia del negro que ya es una constante en una obra que insiste en dedicarse, entre otros temas, al dolor (imagen 3)<sup>11</sup>.

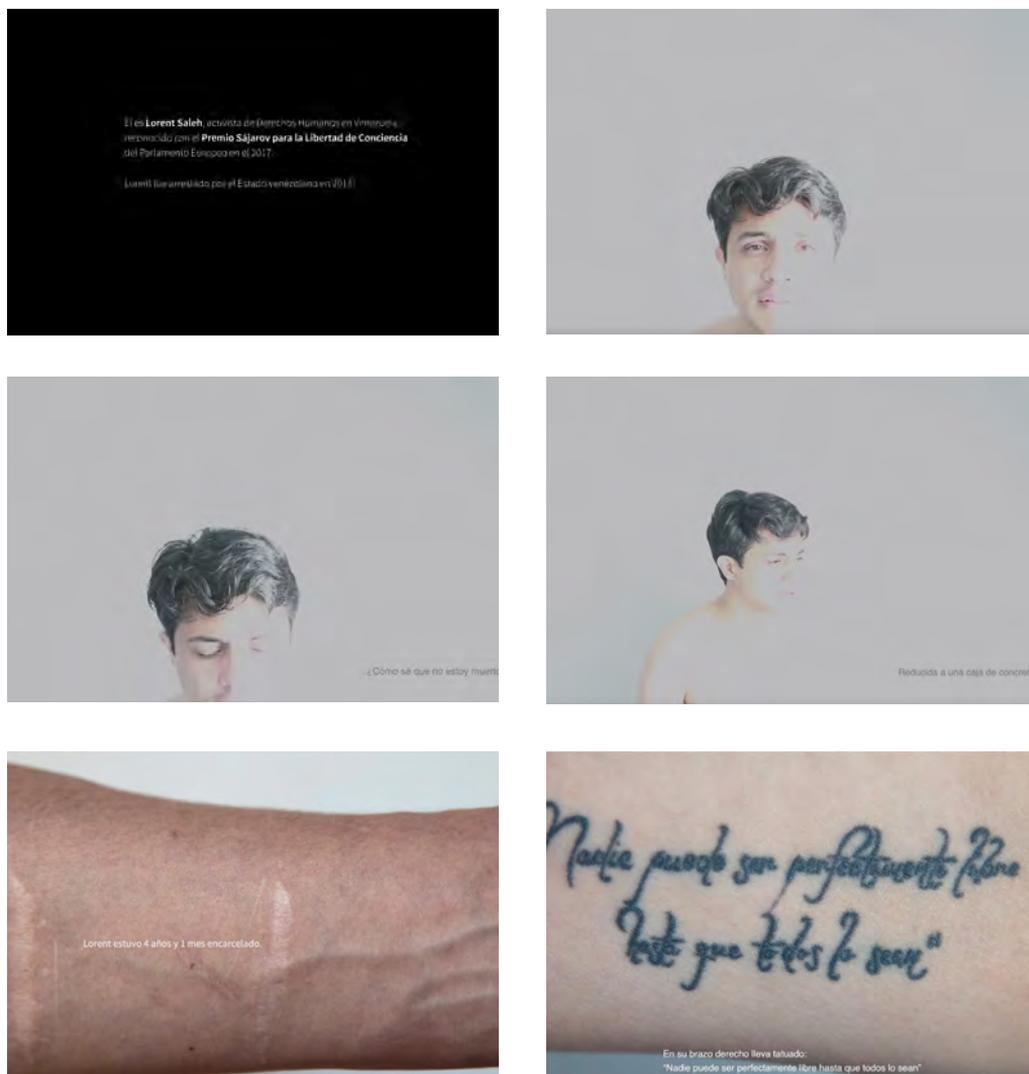


**Imagen 3:** Omertà petrolera. *La era del silencio*  
Antonio Briceño, 2014. Captura fija de video

---

11 Para el momento en el que se escribe este ensayo, la Serie *Omertà petrolera. La era del silencio* puede verse en la página del artista en el siguiente enlace: <https://www.antonibriceno.net/omerta-petrolera-la-era-del>.

Otro caso que nos permite problematizar las naturalizaciones de la recepción de las metáforas sobre el horror, y sobre todo, la construcción de la víctima es *Quiero verme en el espejo* del artista venezolano Cristobal Ochoa. Esta obra tiene una versión documental y una versión de video-arte, y en ellas se registra el testimonio del activista Lorent Saleh cuando se le pide recordar su experiencia de reclusión en un recinto de máxima seguridad conocido como La Tumba. Ochoa decide colocar su cámara imitando la que vigilaba a Saleh todo el tiempo en una habitación que estaba a cinco niveles por debajo del suelo y en la que nunca se apagaba la luz ni se tenía contacto con ninguna persona, porque incluso los vigilantes tenían prohibido comunicarse con el prisionero. En esta representación de la tortura blanca, no solo hay video y sonido sino también un componente histriónico de quien recuerda su experiencia logrando una paradójica superposición de ubicaciones discursivas que complejizan la naturalización de las víctimas, a las que suponemos frágiles e incapaces de llevar adelante una actitud activa e incluso combativa desde su propia experiencia límite (imagen 4).



**Imagen 4:** (seis capturas de video) *Quiero verme en el espejo*. Cristobal Ochoa con la participación de Lorent Saleh, 2019. Captura fija de video

Rancière afirma que tanto el que construye el testimonio como quien registra la imagen, no logran una representación de lo sucedido. Ninguno da cuenta de la totalidad del evento y no puede, en todo caso, obligarse a la imagen a absorber una unidad o una unificación imposible. Los que tomaron las fotos del campo de exterminio, padecieron la atrocidad tanto como los fotografiados. Ellos lo padecen, nosotros las consumimos ya sin el horror real. Sin lo Real. Pero para los críticos iconoclastas, la condición de testigo pasa por no querer dar testimonio, por ser obligado — a diferencia de cualquier fotógrafo documentalista, el del campo, el de guerra o el que ha sido víctima de tortura y encierro en Venezuela o en cualquier país—, a dar testimonio en su condición de testigo. El que toma una foto, desea dar testimonio. El que habla de su experiencia, jamás tuvo la intención de hacerlo, según los críticos iconoclastas. Solo habla porque es obligado. Con esto se alinea el comentario de Rancière sobre el documental *Shoá* de Claude Lanzmann, en el que se reconstruyen escenas a partir del testimonio de algunos presos de los campos:

[el testigo] Tiene que hacerlo simplemente porque tiene que hacerlo. Tiene que hacerlo porque no quiere, porque no puede. No es el contenido de su testimonio lo que importa sino el hecho de que su palabra sea la de alguien a quien lo intolerable del acontecimiento a narrar le quita la posibilidad de hablar; es el hecho de que habla solamente porque es obligado a ello por la voz de otro. (pp. 92, 93).

En la obra de Cristóbal Ochoa, esta dualidad simple se multiplica en muchas aristas reflectantes. ¿Debe Lorent Saleh dar testimonio? ¿Está bien que actúe? ¿Su arrojo frente a la cámara, reflejo de su actitud desafiante ante sus captores, es adecuada? ¿Nos permite acompañarlo o lo impide? ¿Se suspende la empatía por no mostrar debilidad, por ser capaz de representar su propio dolor? En *Omertá petrolera. La era del silencio* la imagen revela la imposibilidad de hablar de lo intolerable. Ella muestra la propia condición irrepresentable de lo ocurrido. La experiencia, en su condición de *hecho intransferible* debe ser capaz de despertar la empatía de quien no la ha vivido, de quien ni siquiera

puede acercarse a ella imaginándola. Rancière defiende la capacidad de la imagen para entrar en relación con el nivel de complejidad extrema de las atrocidades, de esta forma:

La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o del cineasta. Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que a su vez la altera. Y la voz no es la manifestación de lo invisible opuesto a la forma visible de la imagen. Ella misma está atrapada en un proceso de construcción de la imagen. Es la voz de un cuerpo que transforma un acontecimiento sensible en otro, esforzándose por hacernos “ver” lo que ha visto, por hacernos ver lo que dice. (p. 93).

De modo que la dicotomía *imagen no, palabra sí*, puede también problematizarse por todo el tema de la evocación frente a la presencia. Imaginar por medio de las evocaciones de la palabra o ver: ver apunta a lo común; permite que veamos todos lo mismo para pensar en ello de distintos modos.

Ahora bien ¿qué alternativas hay frente al grado de realismo de la fotografía o el video? La reconstrucción de eventos atroces puede utilizar estrategias similares a la retórica, usando, por ejemplo, figuras metafóricas. Estas metáforas pueden tener distintos tipos de relación con la atrocidad para intentar alcanzar una sensibilización hacia el tema denunciado o una incorporación en el reparto de lo sensible que imposibilite mirar a un lado. Nelson Garrido es la referencia indispensable a la hora de hablar, no sólo de las metáforas del dolor que surgen a partir del 2014, sino de la tradición que en Venezuela existe en torno al imaginario que se rige por la confrontación directa al espectador. Sus conocidos *Tableau vivant* (o fotografías escenográficas, si se prefiere),

son el eje central de su trabajo en temas que incluyen a la violencia y que no distingue entre la época de la social democracia y la de la revolución. Allí están imágenes icónicas como *La Nave de los locos* (1999, imagen 5-1) o la fotografía intervenida de *Caracas Sangrante* (1993, imagen 5-2), una obra que aunque no denuncie ningún caso particular, atiende, y de manera anticipada, a los niveles de violencia que hace de Caracas una de las ciudades más peligrosas de la región en la actualidad. Quizás el artista Armando Ruiz sigue de cerca el uso de este lenguaje crudo y confrontativo con una obra como *Himno* (2014, imagen 6), en la que construye un libro de tela y sangre humana para denunciar el desamparo jurídico del venezolano, el aumento de la violencia, la persecución política, las ejecuciones extrajudiciales, entre otros rasgos de la deriva del Estado.



Imagen 5-1: *La Nave de los locos*  
Nelson Garrido, 1999



**Imagen 5-2: Caracas Sangrante**  
Nelson Garrido, 1993



**Imagen 6: Himno**  
Armando Ruiz, 2014

Del otro lado del gradiente, estarían las metáforas cuya relación con la atrocidad intenta una suerte de poética sutil y, por tanto, menos directa o confrontativa. Una pila de papeles cuidadosamente contabilizados y acumulados en *Ejercicio volumen* (imagen 7) de Teresa Mulet, intentan, uno a uno, estar en el lugar de las 24.763 personas fallecidas que registró el Observatorio Venezolano de la Violencia (<https://observatoriodeviolencia.org.ve/>) en el año 2013. Una almohada intervenida con manchas y con las palabras *Mal Caribe*<sup>12</sup> (imagen 8-1) puede albergar un grito silencioso que nos aproxime al borde de la experiencia intransferible de los balseiros venezolanos que naufragan en el mar (*Mal Caribe*, 2020. Imagen 8-1). O unas alpargatas<sup>13</sup> intervenidas con palabras bordadas, atiende a la semántica del dolor de los millones de emigrantes que se van caminando en una ruta más que extenuante que comienza en cualquier parte de Venezuela, llega a distintos puntos de la frontera con Colombia, sobre todo, y de allí baja a varios países del Continente (*El territorio nos sacude*, 2019-2020. Imagen 8-2). Tanto las construcciones de Garrido y Ruiz como las de Mulet y Valerio son piezas visuales que escapan a la acusación de engaño que desde los tiempos de Platón están asociados a la imagen. Engaño, apariencia, espectáculo. O, como veremos más adelante, pornomiseria. Pero a partir de este rango entre la confrontación y la sutileza ¿cuál sería el más adecuado?

---

12 En clara referencia a *Mar Caribe*, el mar de toda la costa de Venezuela.

13 Las alpargatas son un tipo de calzado tradicional en Venezuela hecho de tela y fibra, aunque hay variaciones contemporáneas que utilizan como suelas, el reciclaje de los cauchos o llantas de vehículos. Cuando usan fibra en las suelas, se parecen a las cocuizas o zapatillas usadas en países del mediterráneo, sobre todo durante el verano.



**Imagen 7:** *Ejercicio volumen.*  
Teresa Mulet, 2013



**Imagen 8-1:** *Mal Caribe*  
Malu Valerio, 2020.



**Imagen 8-2:** *El territorio nos sacude*  
Malu Valerio, 2019-2020.

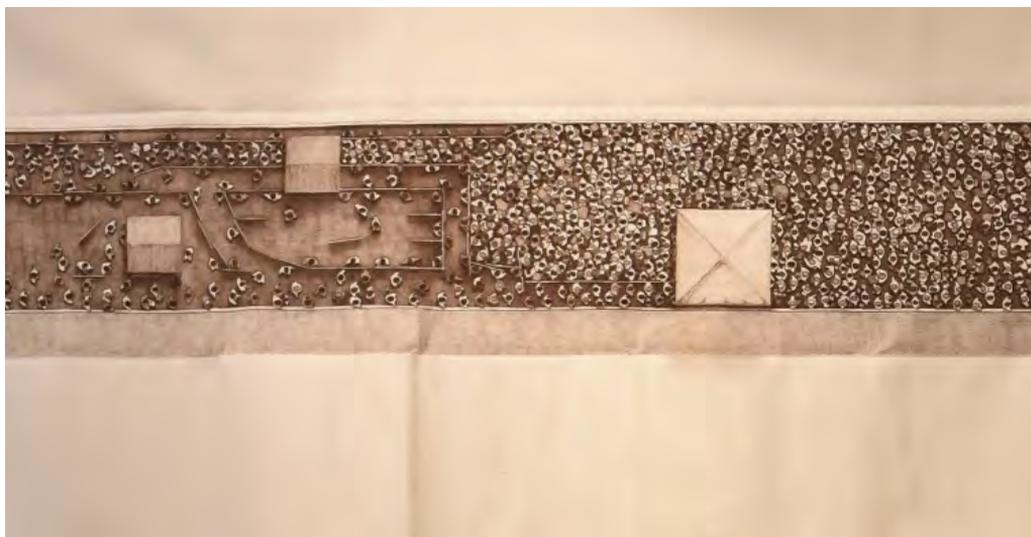
Las obras que propone Rancière para pensar en una estrategia de representación que desafíe a la iconoclastia revestida de toda clase de críticas a la imagen, son dos instalaciones de Alfredo Jaar. En *Real Picture* (1995), el artista de origen chileno usa unas cajas negras en las que mantiene dentro una imagen de cada tutsi masacrado. La imagen no se ve, solo se puede leer el texto que describe el contenido. Pero el texto es, en este caso, al estar separado de la voz, un acontecimiento visual. *The Sound of Silence* (presentada por primera vez en 2006, pero con más de veinte exhibiciones en unos dieciocho países), no solo evade la iconoclastia de los que creen que un horror extremo es, por definición, irrepresentable, sino que problematiza mucho la ubicación de la víctima al mostrarnos que más que un lugar estático, puede ser una dinámica de la cual formamos parte activa como espectadores. Recordemos que esta instalación nos confronta con el suicidio del fotógrafo Kevin Carter, ganador del Premio Pulitzer con una fotografía que capturaba al pequeño Kong Nyong desnutrido y acechado por un buitre. Carter pasó de ser alguien que contribuyó a visibilizar los horrores de la hambruna de Sudán, a ser responsabilizado por hacerse famoso gracias a la situación del niño desnutrido.

Tanto por el gradiente conceptualista de las obras como por la predilección por temas políticos, los artistas venezolanos Juan José Olavarría e Iván Candeo se aproximan a lo que queda subrayado por Rancière en el trabajo de Jaar y también a lo largo de todos sus ensayos en los que una y otra vez afirma que la articulación del arte y la estética, se da plenamente en la política. También coinciden estas obras de los artistas venezolanos en retrotraer capturas desde los dispositivos tecnológicos (un drone, en el caso de Olavarría y un teléfono, en el caso de Candeo) a lenguajes que como el dibujo, podrían pensarse como una suerte de metáfora humanizadora del horror representado en ellas. En *DEL RIGOR EN LA CIENCIA Puente Internacional Simón Bolívar* (imagen 9-1 y 9-2), Olavarría se dedica a cifrar el drama que se origina por el cierre del tránsito vehicular, en el año 2015, de uno de los pasos fronterizos más dinámicos de Latinoamérica; una situación que se fue agravando hasta llegar a una crisis muy severa debido a la escasez de alimentos y medicinas en 2016 y, más tarde, con el tránsito de un promedio de 25 mil venezolanos que comenzaron a emigrar hacia el Sur del Continente. En Óscar Pérez el insurrecto de Venezuela (imagen 10), Candeo usa el lenguaje del *storyboard* (o guión gráfico de planificación de una secuencia de cine o video) para invertir el tiempo de las tomas de video en situaciones de tensión o violencia política, como el de la masacre de un disidente alzado en armas que en enero de 2018 transmitió por las redes el momento en el que es asechado por las fuerzas oficiales del gobierno; Candeo usa un instrumento de planificación de las tomas, como una herramienta de análisis posterior para cuestionar la espontaneidad de los sucesos captados, la mayoría de las veces, como hecho noticioso. Las obras de Olavarría y Candeo acompañan, especialmente, una de las conclusiones a las que llega Rancière en este ensayo sobre las imágenes intolerables:

La cuestión de lo intolerable debe entonces ser desplazada. El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible. Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto

de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen. La cuestión es saber el tipo de atención que provoca tal o cual dispositivo. (p. 99).

Una vez que tomamos cuidado —curamos— todos los aspectos posibles en torno a la difícil tarea de mostrar —y con ello significar— los actos de deshumanización, podríamos pensar que estamos preparados para hacer de ellos un evento que permita ensanchar y fortalecer el cuerpo político y social que los ha padecido. En ese sentido, y siguiendo muy de cerca esta última conclusión de Rancière y aquella cita de Richard Rorty con la que comenzamos este ensayo, podemos decir que visibilizar el dolor puede derivar en una construcción de comunidad, de sentido común. La visibilización puede entenderse como un intento por detenernos todos a significar algo; un esfuerzo por incorporar en nosotros, en tanto *nosotros*, un significado. Un sentido del estar juntos, un modo de percibir y sentir lo mismo y a través de ello, procurar el encuentro sin unidad, sin homogenización. Entonces, no se trata de oponer realidad a apariencia sino de construir “otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las significaciones”. (p. 102).



**Imagen 9-1 y 9-2:** *Del rigor en la ciencia: Puente Internacional Simón Bolívar.*  
Tierra del puente sobre tela. 155 x 437cm  
Juan José Olavarría, 2020

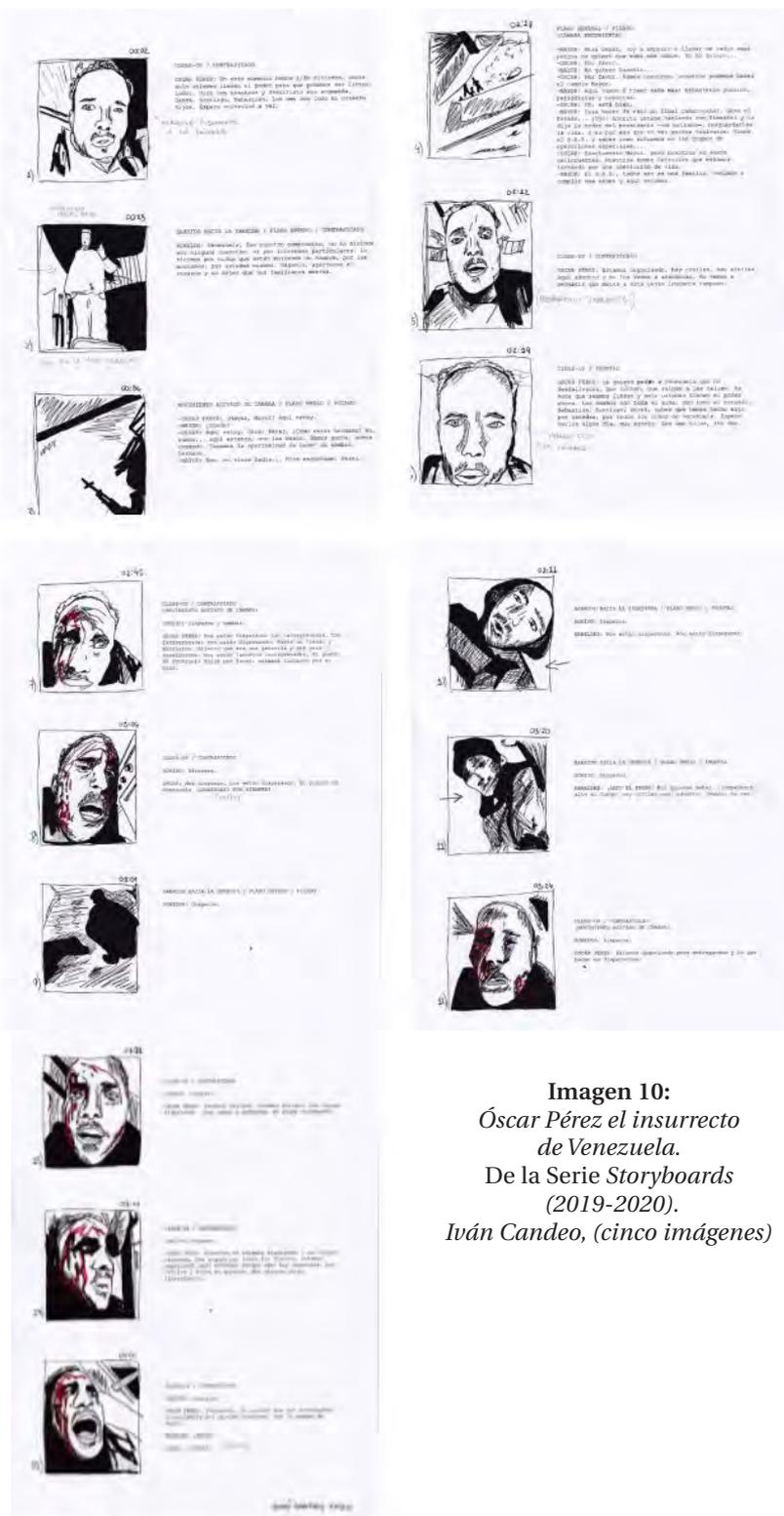


Imagen 10:  
Oscar Pérez el insurrecto  
de Venezuela.  
De la Serie Storyboards  
(2019-2020).  
Iván Candeo, (cinco imágenes)

## Pornomiseria o memoria: ¿un falso dilema?

En el contexto cultural venezolano se ha dicho que algunas de estas obras que se ocupan del dolor, pudieran estar rozando la complacencia de las miradas estereotipadas que ven como propio de los países latinoamericanos, muchos de estos acontecimientos desbordados de violencia y miseria. A este tipo de complacencia se le suele llamar *pornomiseria*. Este término surgió del corto *Agarrando pueblo* de Luis Ospina y Carlos Mayolo, pero también es usado para hablar de un cierto tipo de amarillismo periodístico que se centra en el drama y no busca analizar la causa o presentar un contexto con suficiente complejidad sobre el evento reseñado.

Indudablemente que la construcción de metáforas en torno a situaciones atroces puede derivar en pornomiseria, esto es, en el regodeo de la parte más atroz del acontecimiento con la finalidad de complacer miradas de minusvalía que no procuran ninguna apertura reflexiva hacia la complejidad. Quizás las críticas que referimos a la exposición *Memoires des camps* tiene que ver con este tipo de valoración, y más allá de esta especulación, también podríamos referirnos a las denuncias que reciben algunos artistas por parte de las propias víctimas que se supone están siendo significadas, hasta llegar a la exigencia de censura de la obra por interpretarla como un modo de subrayar el atropello o la violación de sus derechos humanos que ya han sido violados<sup>14</sup>.

Del otro lado del rango de la valoración, en el que seguramente no hay posiciones inamovibles, estaría la construcción de políticas públicas que sean capaces de llevar adelante *la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible*. El dispositivo de visibilidad apropiado podría coincidir, en el caso venezolano —y en función de una restauración de las

---

14 Para ilustrar este punto, podemos referir la noticia reciente en torno a un proyecto que el artista Santiago Sierra intentaba con un museo australiano, y en el que pretendía sumergir en sangre indígena la bandera británica. Hasta el 5 de julio de 2021 se podía leer la reseña en este enlace: [https://www.abc.es/cultura/arte/abci-grupos-indigenas-frenan-obra-santiago-sierra-repugnante-irrespetuosa-y-traumatizante-202103232022\\_noticia.html?fbclid=IwAR0EUP3jSZVRCb2oYgVpxY-8o-5HUFuRfUkfHp\\_jdiwVj1Br3JhvHx7UfM](https://www.abc.es/cultura/arte/abci-grupos-indigenas-frenan-obra-santiago-sierra-repugnante-irrespetuosa-y-traumatizante-202103232022_noticia.html?fbclid=IwAR0EUP3jSZVRCb2oYgVpxY-8o-5HUFuRfUkfHp_jdiwVj1Br3JhvHx7UfM)

narrativas colectivas que han perdido la continuidad dado el quiebre que ha instaurado el período llamado “revolucionario”<sup>15</sup>—, un museo de la memoria que opere directamente como emisor de discursos que introduzcan en el reparto de lo sensible, a aquellas personas y comunidades cuyos derechos humanos y civiles, por supuesto, han sido violentados o anulados. La memoria tiene que ver más con el repliegue del olvido y menos con la interpretación de los hechos pasados. La memoria se construye más sobre los traumas, los dolores y las pequeñas historias que sobre los hechos o eventos generales. Teniendo al dolor como relato o discurso institucional, y siendo el dolor una categoría prelingüística y universal, las posiciones ideológico/políticas que establecen el adentro y el afuera de la comunidad política, quedan suspendidas en el museo en su calidad de dispositivo. Un espacio discursivo que tenga como objetivo la construcción de las víctimas como sujetos políticos, es un espacio reservado para el reconocimiento más radical.

Las políticas públicas de la memoria, que tienen sobrados ejemplos incluyendo los Museos de la memoria, son un instrumento de pacificación porque centran la atención en un sujeto político que es ante todo una víctima, la de aquel o éste bando, la de aquel ejercicio de poder o la de este ejercicio de poder. La del momento de la democracia policial e insuficiente o la de la dictadura militar. Son espacios —dispositivos más bien—, en los que es posible reconfigurar la narrativa colectiva, por no hablar de la historia, reparar a las víctimas y resemantizar la violencia. Se recuerda a las víctimas, para lo cual se hace necesario construir los eventos de modo sensible (documentales, obras, representaciones...) y se condena al olvido a los que provocaron ese dolor. La memoria se convierte en un deber moral y el olvido en un imperativo político y civil.

---

15 No estoy afirmando con esto que la restauración de la narrativa pasaría solo por visibilizar el dolor que ha producido este período también conocido como la Quinta República, sino que su irrupción en el tiempo de la contemporaneidad venezolana, que lo es en tanto *revolución*, ameritaría la reconstrucción de las narrativas basadas en la visibilización del dolor, y eso incluye las del período conocido como el Pacto de Puntofijo, o las de las Dictaduras del siglo XX, por no hablar del siglo XIX ya que es más difícil establecer una relación no histórica con este período.

Pero la construcción de las representaciones que cifran el dolor ya han comenzado, sin esperar que surja la voluntad política para que podamos dar el siguiente paso<sup>16</sup>.

Caracas, 2021.

---

### Referencias bibliográficas

- RORTY, Richard (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Buenos Aires: Paidós.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- RANCIÈRE, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible*. Estética y política. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

---

16 Esta investigación tiene una versión curatorial para una futura exposición en la que se reúnen, por los momentos, además de los artistas mencionados, obras de: Dianora Pérez, Juan Toro, Érika Ordosgoitti, Carlos Salazar, Zahíra González, May Medina, Violette Bule, Ana Mosquera, Antonio José García, Génesis Alayón, Diana López, José Vivenes y Rafael Arteaga.

# La Instalación como creación en el espacio

**Antonio Salcedo Miliani**

Universidad Rovira i Virgili  
salcedo.miliani@gmail.com

## Resumen

Las instalaciones son obras de arte con una historia reciente, si hablamos de ella como un género artístico, diremos que nacieron a comienzos de los años sesenta, pero tuvo precursores importantes como Marcel Duchamp y Kurt Schwitters. Si bien no tenemos una definición precisa de ellas, es un término que se utiliza para describir producciones artísticas integradas por numerosos elementos comunes, que puede ser cualquier tipo de objeto, o bien diversas obras de arte, que ocupan un lugar específico, es decir un espacio determinado, para el cual han estado diseñadas. Estos espacios pueden ser públicos o privados. Suelen ser efímeras, aunque también las hay permanentes, y pretenden la participación activa del espectador.

**Palabras claves:** Instalación, espacio, espectador.

## Abstract

The installations are artworks with recent history, referring to them as an artistic gender, one could say that it was born in the early sixties, but they had important forerunners like Marcel Duchamp and Kurt Schwitters. Despite lacking a precise definition of them, it's a term that is used to describe artistic productions made of numerous common elements, which can be any type of object, or various artworks, which occupy a specific place, that is a determinate space. For which they have been designed. These spaces can be both public or private. They are usually ephemeral, although there can also be permanent, and they seek the viewer's active participation.

**Key words:** installation, space, viewer.

“La época actual quizá sea sobre todo la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y se entreteje.”

**M. Foucault<sup>1</sup>.**

Sirva esta cita de Michel Foucault, de introducción para hablar de una de las categorías artísticas más amplias, difusas y más difíciles de conceptualizar de las últimas décadas: las instalaciones. Si bien es cierto, que ellas se han convertido en una presencia omnipresente en los museos, galerías, e instituciones artísticas alrededor del mundo, y que sobre ellas ya comienza a existir una bibliografía especializada, todavía no tenemos una conceptualización precisa, aunque como veremos si podemos hacer referencia a algunos aspectos que las caracterizan y que nos muestran por otra parte la estrecha relación que mantienen con manifestaciones artísticas que les han precedido y que nos permiten ver la mezcla que se da entre tradición y contemporaneidad.

Uno de los más destacados artistas y teóricos en este campo el ruso Ilya Kabakov, cuando se le preguntó sobre la definición de instalación respondió: “No estoy capacitado para contestar exhaustivamente a la pregunta: ¿Qué es una instalación? En esencia no lo sé, aunque he estado envuelto en ella durante años trabajando con entusiasmo y pasión.”<sup>2</sup>

---

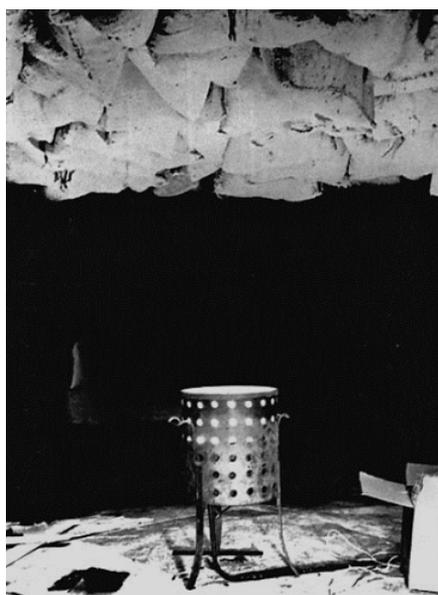
1 FOUCAULT, Michel. (1984). “*De los espacios otros*”. (“*Des espaces autres*”). Conferencia dictada en el *Cercle des études architecturales*, 14 de marzo de 1967, publicada en: *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984.

2 KABAKOV, Ilya. (1995). *On the “Total” Installation*. Bonn. Germany. Cantz. V6 Bild-Kunst. p. 243.

## Antecedentes

Son numerosos los antecedentes que encontramos en las vanguardias históricas, nosotros sólo haremos referencia a algunos. Los dadaístas y en particular Marcel Duchamp con sus *ready-mades* son uno de los referentes más señalados, al desafiar los cánones imperantes hasta ese momento, en el mundo del arte, tanto en la concepción de la obra como en la forma de presentarla, llegando a mostrarla en espacios domésticos o incluso dentro de una maleta. Además de los *ready-mades*, Duchamp fue uno de los precursores de la instalación al realizar trabajos que rompen con la utilización tradicional del espacio y que a la vez dialogan con la arquitectura.

En la *Exposición Internacional del Surrealismo* de 1938, el artista presentó una gran cantidad de sacos de carbón que colgó en el techo de una galería, ocupando toda su extensión. En el suelo puso un tonel cilíndrico del que emanaba una luz que iluminaba a los sacos de carbón. (Imágen 1) De esta manera consiguió un cambio sustancial, tanto en la concepción de la obra que exponía, como en la manera de mirar, ahora orientada por la luz hacia el techo.



**Imágen 1: Marcel Duchamp,**  
*Twelve Hundred Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove.* 1938  
(Parte de la installation for the *Exposition Internationale du Surréalisme*, Paris)

En 1923 Kurt Schwitters creó su *Merzbau*, transformó completamente el espacio de la sala doméstica de su apartamento en Hannover con sus ensamblajes de materiales de desechos. Creó así un espacio envolvente, en el que la obra y su espacio integraban un todo, “(...) en una tendencia casi wagneriana hacia la condición de *gesamtkunstwerk* (obra de arte total), en la que todos los sentidos, todos los elementos perceptuales se unificarían en una forma intensificada global de interacción visual, cognitiva y somática.”<sup>3</sup> En Italia Boccioni en su manifiesto futurista proclamaba:

¿Por qué la escultura sigue detrás, sujeta a unas leyes que nadie tiene derecho a imponerle? Nosotros las eliminamos todas y proclamamos la absoluta y total abolición de las líneas definidas y de la escultura cerrada. Abrimos la figura y la situamos en su entorno. Proclamamos que el entorno ha de formar parte del bloque plástico que es un mundo en sí mismo y tiene sus propias leyes<sup>4</sup>.

Además, los futuristas abogaban porque el espectador dejara su pasividad y se convirtiera en un activo participante de las obras de arte. Otro momento importante se dio con el nacimiento del arte conceptual en los años sesenta, en el cual la idea y el proceso tienen un peso fundamental, mayor, que su realización final. Interesa sobre todo lo que pueda percibir el espectador y la reflexión que pueda generar.

El artista estadounidense Allan Kaprow, fue uno de los pioneros en la activación y construcción del espacio. A finales de los años cincuenta y el inicio de los sesenta, él aplicó el término *environments* para describir sus producciones artísticas que ocupaban todo el espacio de realización de la obra y buscaban promover la participación del espectador.

---

3 FOSTER, H., KRAUS, R, BOIS, I.A y BUCHLOH, B, H.D (2006). *Arte desde 1900.* p. 210.

4 CHIPPE, Herschel (1995). *Teorías del arte contemporáneo.* p. 325.

En *An Apple Shrine* (1960) (Imágen 2), Kaprow creó un ambiente caótico, cubierto de montones de hojas de periódicos, alambre de gallinero, cartón rasgado, sobre los cuales los espectadores habían de caminar<sup>5</sup>, tal como señalaba Marchan Fiz, el espectador no está frente a la obra, sino en la obra, una obra compuesta como vemos por toda clase de materiales que lo envuelven.<sup>6</sup>



**Imágen 2:** Allan Kaprow, *An Apple Shrine*, 1960.  
(Foto: Robert McElroy)

En España Javier Maderuelo fue uno de los primeros teóricos que trató el tema de las instalaciones en su libro *El Espacio Raptado*, al cual le dedicó el octavo capítulo. En él hace referencia a un variado conjunto de instalaciones, comienza con obras de Christo, para luego hacer un rastreo a comienzos de los años sesenta a partir de las obras de los artistas minimalistas, Dan Flavin, Carl Andre y Robert Morris, quienes dividen el espacio como si fuese un lienzo

5 REISS, Julie. (1999) *From Margin to center. The Spaces pf Installation Art*. 1999. p.11.

6 MARCHAN FIZ, Simón. (1997). *Del arte objetual al arte de concepto*. pp. 174-75.

de manera equivalente a los *environments* de Claes Oldenburg. Es el momento también del nacimiento de los happenings.<sup>7</sup> Maderuelo cita a Barbara Rose quien al referirse a una exposición de Carl Andre en el *Jewish Museum* de Nueva York en el año 1966, escribió:

El suelo, el techo las paredes, las esquinas etc., también se estudian desde la perspectiva de su interacción con la obra de arte, que ya no es necesariamente un objeto, sino que quizás puede constituir también un entorno. El espacio puede dividirse o llenarse, hasta llegar a vedar por completo el acceso a los espectadores a la exposición de la galería de arte o del museo.<sup>8</sup>

Una muestra que incidía sobre la importancia del espacio como un lugar concreto para ella, es decir que estaba hecha para ese sitio específico. Una figura muy importante no solo para el tema que nos ocupa, sino para el arte en general fue Josep Beuys. Debido a que,

Las aportaciones de la comprensión artística de Beuys al desarrollo de los nuevos comportamientos y las nuevas prácticas del arte, entre ellas la instalación son extraordinarias, y abarcan desde la apertura del universo artístico y su conexión con la práctica vital de cada uno, hasta una nueva implicación del público en el entramado artístico, lo que incorporaba relaciones absolutamente novedosas al proceso creativo<sup>9</sup>.

En 1964 Dan Flavin creó para la *Green Gallery* de Nueva York una obra en la cual integró el suelo y el espacio de la galería como parte integrante de su trabajo. Colocó varios tubos de neón de colores creando un ambiente coloreado,

---

7 MADERUELO, Javier. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura.* pp. 203-212.

8 ROSE, Barbara. (1990). "La escultura norteamericana. Del minimalismo al land art". pp. 262-273.

9 LARRAÑAGA. Josu. (2001). *Instalaciones.* p.23.

dándole todo el protagonismo al espacio y convirtiendo al espectador en parte integrante de la obra al quedar envuelto por la luz circundante. Javier Maderuelo señala que fue Dan Flavin quien comenzó a utilizar la palabra instalación para designar sus obras de carácter luminoso, en las que la compartimentación de espacios está presente.<sup>10</sup> Como podemos ver en este rápido y apretado resumen en esos antecedentes encontramos algunas de los elementos que caracterizan a las instalaciones.

Estas producciones de los años sesenta tenían como objetivo la desmaterialización del objeto artístico y darle al espacio un carácter protagónico, junto a la intervención del espectador. Así se fue generando una obra plural que incorpora todos los lenguajes: la arquitectura, la pintura, la escultura, la fotografía, la danza, la música, el video, etcétera, y además todo tipo de sensaciones, olfativas, auditivas, táctiles, entre otras.

Por otro lado, los artistas se interesan por conseguir un espacio que les permita insertarse en la realidad, si más no, de acercarse de manera más directa al espectador, por eso ocupan cualquier sitio, desde los espacios desérticos hasta los museos, pasando por los talleres, las casas, los hoteles, las calles, las plazas y otros espacios no convencionales. Estos intereses de los artistas dejaron sentir su influencia en la concepción de los museos y galerías, priva entonces la idea de que cualquier espacio puede ir bien para exponer el arte actual. El museo comienza a perder su carácter aurático, disminuyendo el carácter sagrado del arte contemporáneo, porque se entiende como decía Beuys que cualquier hombre puede ser un artista, y cualquier objeto puede adquirir la categoría de obra de arte, desde el urinario de Duchamp hasta las cajas de brillo de Warhol.

---

10 MADERUELO, Javier. *Op.Cit.* p. 113.

## ¿A qué podemos llamar instalación?

Según Julie Reiss, aunque el término es ampliamente utilizado es relativamente inespecífico. Se refiere a una amplia gama de prácticas artísticas y a veces se superpone con otras áreas interrelacionadas, tales como Fluxus, Earth Art, Minimalismo, vídeo arte, performances, Arte Conceptual y Arte Procesual, y da como elementos comunes la especificidad del sitio, la crítica institucional, la temporalidad efímera. Señala igualmente que la esencia del arte de la instalación, es la participación del espectador.<sup>11</sup>

El famoso texto de Rosalind Kraus *La escultura en el campo expandido*, publicado en la revista *October* en la primavera del 79, en el cual expone como la escultura había desbordado sus límites tradicionales, abriéndose a territorios muchos más amplios, y orientándose hacia aspectos paisajísticos y arquitectónicos, deja bastante claro el paso siguiente, que conocemos como instalación.<sup>12</sup>

Mónica Sánchez Argiles en su tesis doctoral *La Instalación en España 1970-2000*, nos dice:

Posiblemente la lectura expansiva y lineal que ofrece Kraus, junto a la naturaleza frecuentemente tridimensional que suele adquirir la noción de instalación, hayan sido los factores determinantes en la tendencia generalizada de entender la instalación como la conclusión lógica en la evolución del objeto escultórico desde principios del siglo XX hasta nuestros días. Desde este preciso momento, la instalación pasa a ser considerada objeto de investigación en los manuales de escultura como la lógica ampliación de los límites físicos escultóricos.<sup>13</sup>

---

11 REISS, Julie. *Op.Cit.* p. 13.

12 KRAUS, Rosalind. (1985). "*La escultura en el campo expandido*". En: *La Originalidad de la Vanguardia*.

13 SANCHEZ ARGILES. (2006). *La Instalación en España 1970-2000*, (Tesis doctoral). p. 15.

Ilya Kabakov, plantea otro origen de las instalaciones. En una entrevista comentó que en 1983-85 en su taller de Moscú ya estaba haciendo instalaciones, tres años antes de su primera exposición en el extranjero. Para él la instalación tiene su origen en la pintura en la cual establece tres fases: el ícono, el fresco y la pintura. La pintura que se desgaja del fresco, se enmarca y se convierte en una especie de ventana que se proyecta hacia la lejanía, hacia un mundo cercano, con sus actores. La pintura absorbió sus etapas anteriores y se proyecta hacia una cuarta, la de la instalación, porque la pintura ha agotado sus posibilidades como ventana y pasa a ser un elemento más dentro de la instalación.

Para Kavakov la pintura se fundamentó en la ilusión. Una ilusión que es parte inseparable del universo, pero la instalación es real, está allí para ser tocada, es un arte anti-ilusionista:

(...) El mayor sustento de una instalación es que juega precisamente con el hecho de que todos los elementos son conocidos, pero lo que es armado, no es la suma de estos objetos –es una entidad completamente nueva y desconocida. Subrayo la palabra ‘entidad’, porque no es una conglomeración o una maquina lo que aparece ante nuestros ojos, como por invocación, sino una entidad. Una invocación, repito, no una ilusión.<sup>14</sup>

Este creador le da una gran importancia al emplazamiento, porque según él, de éste depende el éxito de la instalación. Es decir, prima la importancia del lugar, que redundará en beneficio de la obra.

---

14 KABAKOV, Ilya; GROYS, Boris: *De las Instalaciones: un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys*, otoño 1990. <http://www.lugaradudas.org/archivo/pdf/cuartilla5.pdf>

Kabakov establece tres tipos de instalaciones tomando en cuenta su relación con el espacio arquitectónico:

1. Pequeñas instalaciones en las que se incluye combinaciones de varios objetos.
2. Instalaciones emplazadas en la pared, tomando la totalidad del muro o parte del suelo.
3. Instalaciones que llenan totalmente el espacio habitable que le ha sido asignado.<sup>15</sup>

Javier Maderuelo comparte esta opinión:

En este contexto de la recreación de espacios situaremos el museo, como uno de los espacios más ricos que la arquitectura está sabiendo crear, un espacio donde su medida y su tiempo se curvan y se transmutan. El museo aparece como soporte, como lienzo, sobre el que el artista “instala” su obra plástica, y como propia y auténtica “*instalación*” arquitectónica: como continente y como contenido de una misma idea que es vista desde dos disciplinas diferentes que pretenden dialogar sobre el espacio en un mismo lugar físico que se configura entre ambas.<sup>16</sup>

Hay que señalar que las instalaciones dentro del espacio arquitectónico no incluyen o no toman en cuenta las que se realizan en espacios exteriores. Un aspecto a destacar que también señala Kabakov es la internacionalización de este tipo de obras, entiende que crea una especie de estilo internacional, que de alguna manera rompe con el concepto de centro y periferia. Una opinión que compartimos, sobre todo cuando pensamos en un importante grupo de artistas latinoamericanos que, si bien forman parte de las corrientes

---

15 KABAKOV, Ilya. (1995). *On the “total” installation.* Op.Cit. p. 243.

16 MADERUELO. Op.Cit. p. 203.

principales, han creado instalaciones, relacionadas, con su lugar de origen, o con otros entornos, y su situación político social. En realidad, la mayoría de los artistas trabajan con ellas alrededor del mundo.

Nosotros creemos que no siempre el museo es el espacio, más rico o más adecuado para montar una instalación. Algunas veces como es el caso de muchas de las instalaciones de Doris Salcedo que alcanzan un mayor simbolismo y una mayor carga semántica al estar ubicadas en sitios determinados, como lo veremos posteriormente. Podemos entonces retomar la cita de Michel Foucault con la cual comenzamos, tal como el señalaba, estamos en el tiempo del espacio, de la yuxtaposición, de la simultaneidad, de la proximidad y la lejanía, todo ello es aplicable al mundo de las instalaciones, en las que todo se entrecruza, diálogos, culturas, y en el que cabe cualquier objeto y cualquier tipo de manifestación artística, ofreciendo un gran abanico de posibilidades interpretativas.

### El triunfo de la Instalación

La historiadora francesa Florence de Mèredieu, en su libro *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, publicado en el 2004, señala las últimas décadas del siglo veinte como los años del triunfo de la instalación. Destaca en este inicio la instalación de Josep Beuys *Plight* presentada en la galería londinense de *Anthony d'Offay* en 1985, en la cual el artista alemán forró completamente las paredes, el techo y las columnas de dos habitaciones con su material icónico, el fieltro (Imágen 3).



Imágen 3: Joseph Beuys, *'Plight'*, en la Anthony d'Offay Gallery, Londres, 1985.

En la primera encontramos una serie de columnas adosadas a las paredes. Son columnas de un metro y medio de altura con la corpulencia de una persona. Esta habitación da paso a otra de características similares, en la que se encuentra un piano de cola, sobre el piano una pizarra con un pentagrama vacío y sobre el pentagrama un termómetro. El silencio se impone y la sensación claustrofóbica con el calor producido por el fieltro se hace más fuerte. Para algunos autores es una obra que invita a la reflexión sobre la libertad, para otros se refiere al genocidio nazi.

Nos dice también la historiadora francesa que la instalación ha permitido a los artistas de finales del siglo XX, y ahora agregamos los del siglo XXI, el reencontrarse con la obra de arte total, un proceso que como hemos visto, ya lo había iniciado Kurt Schwitters.

Estos años numerosos artistas han mostrado sus instalaciones alrededor del mundo, entre ellos citamos algunos: Edward Kienholz, Hélio Oiticica, Bill Viola, Wolf Wostell, Gabriel Orozco, Christian Boltanski, Louise Bourgeois, Mona Hatoum, Juan Muñoz, Jannis Kounellis, Yakoï Kusama, Judy Chicago, Ai Weiwei, Tomas Saraceno y Olafur Eliasson, entre otros. Una lista que iría en aumento, pero esta relación la hacemos para mostrar la popularidad que este tipo de creación artística ha alcanzado en el arte de las últimas décadas y lo continúa haciendo.

Otro elemento importante de las instalaciones, es su singularidad, casi podríamos decir su unicidad, porque en general las instalaciones de un mismo artista, difieren en gran manera de una instalación a otra. Indudablemente el elemento que las une a todas es su soporte, el espacio, que a la vez tiene un carácter protagónico indiscutible. Por otra parte, los elementos de juicio formales que se aplican a la pintura, la escultura, o cualquier otro género, aquí se hacen casi imposible, porque como hemos apuntado una instalación los puede incluir a todos, o a ninguno, porque también puede ser una *acumulación* de objetos,

que por sí solos no tendrían ningún interés, pero dentro del discurso expositivo de la instalación adquieren una carga semántica que puede tener múltiples connotaciones, tal como lo expone Ilya Kabakov:

El mayor sustento de una instalación es que juega precisamente con el hecho de que todos los elementos son conocidos, pero lo que es armado, no es la suma de estos objetos –es una entidad completamente nueva y desconocida. Subrayo la palabra ‘entidad’, porque no es una conglomeración o una máquina lo que aparece ante nuestros ojos, como por invocación, sino una entidad. Una invocación, repito, no una ilusión. Y esto es algo bastante curioso. La instalación le ha dado vida a un sistema completamente nuevo de combinaciones. Sus instalaciones están siempre pensadas para un sitio específico, una vez pasado el tiempo de la exposición, es destruida como tal, porque en el lugar donde fue creada es donde adquiere su real significado.<sup>17</sup>

Otras veces una instalación al aire libre, adquiere una potencia expresiva que en un interior no podría alcanzar. Ponemos como ejemplo una obra de la escultora colombiana de Doris Salcedo, en la cual el sitio-específico es determinante. *Sillas vacías del Palacio de justicia* en la que se podía ver un gran número de sillas vacías colgando de las paredes del citado palacio, con la cual recordaba y denunciaba un hecho ocurrido en 1995 cuando el M-19 tomó ese edificio, porque el gobierno no cumplía los acuerdos firmados. El palacio luego fue retomado por los militares colombianos dejando como resultado alrededor de cien muertos, el incendio del edificio y la destrucción de todos los archivos y procesos judiciales (Imagen 4).

---

17 KABAKOV, Ilya y GROYS, Boris. *Op.Cit.*

Con ello mostraba los resultados de la violencia, de la opresión, a la vez que denunciaba el asesinato de personas inocentes y naturalmente la ausencia.



Imágen 4: Doris Salcedo: *Sillas vacías del Palacio de justicia*, 2002.

Para concluir, recordemos al artista argentino Tomás Saraceno, residente en Berlín. En sus instalaciones muestra siempre su interés por los temas ecológicos, el cambio climático, la vida del hombre y su paso por la tierra, a la vez que trabaja con materiales y tecnología de última generación. Obras en las que la activa participación del público es esencial, a veces como un juego y otras consiguiendo que el espectador reflexione ante la situación que estamos viviendo.

La mayor parte de sus obras son pensadas y diseñadas para lugares específicos, en particular por la complejidad de las mismas. Lugares en los que altera la percepción de los espacios arquitectónicos en los que realiza sus obras, creando ambientes fantásticos como su instalación *En Órbita*, en el K21 Städehaus de Düsseldorf en junio de 2013. Una red suspendida a más de 20 metros de altura que permite a los visitantes caminar por sobre esferas gigantes de PVC y contemplar desde otra perspectiva el espacio circundante;

o su *Horizonte de eventos*, agosto de 2017, en un complejo de cisternas del siglo XIX en Copenhague convertidas en galerías, completamente llenas de agua, en las que los espectadores navegan en una pequeña barca sin rumbo preciso y sobre sus cabezas unos globos que simbolizan los planetas. Todas ellas, metáforas del viaje sin retorno en el que nos estamos embarcando en el mundo actual, debido a la contaminación, al cambio climático, a la destrucción ambiental generada por nosotros mismos.

Tres artistas, que nos aportan una muestra del mundo de las instalaciones, bien en espacios cerrados o abiertos, que invitan al espectador a participar. Obras que, al hacernos parte de ellas, nos llaman a la reflexión, nos sorprenden, o nos subyugan y por qué no a la polémica. Es la idea inicial de Marcel Duchamp llevada a extremos que seguramente él no imaginó.

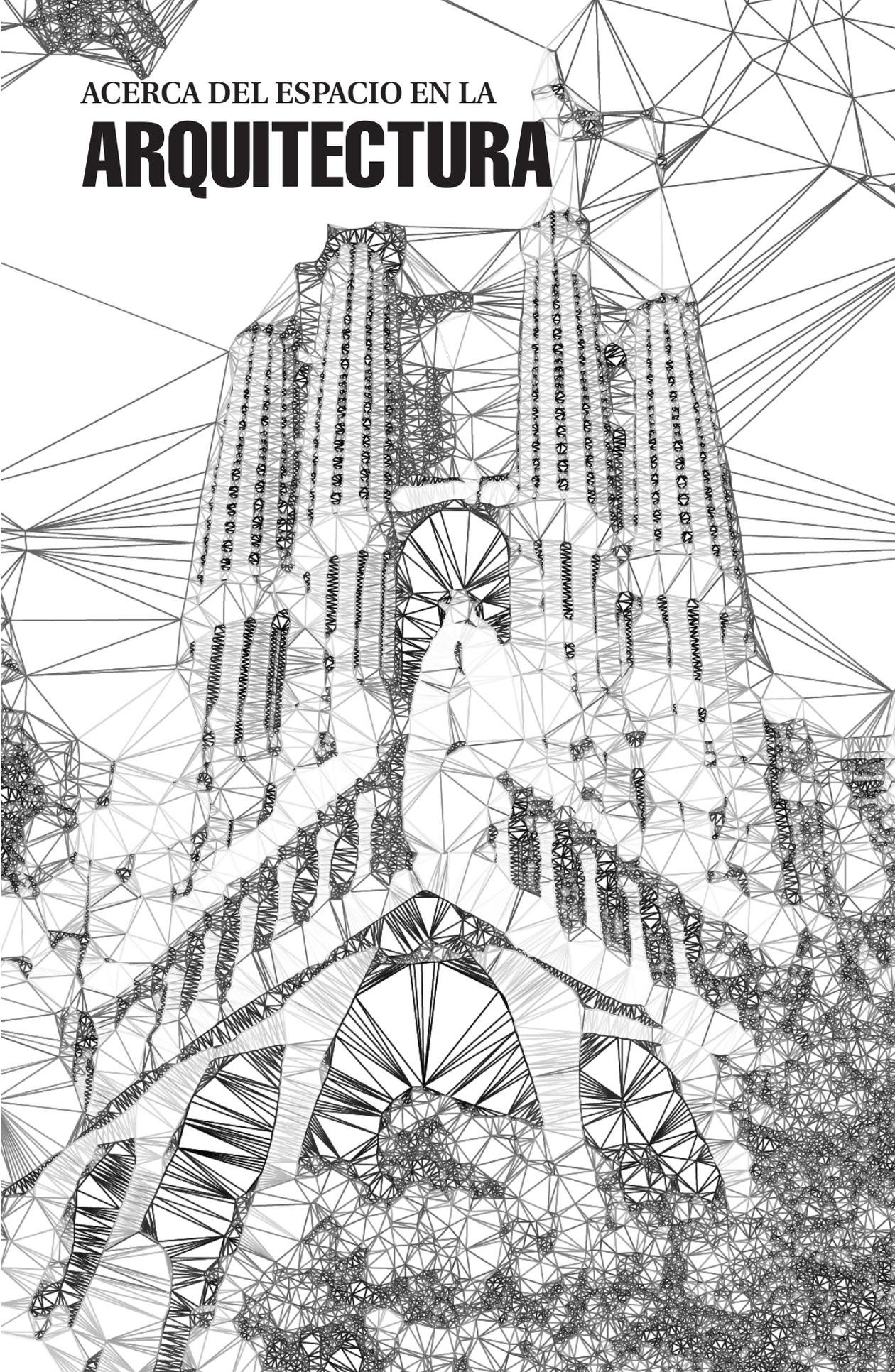
España, 2021.

---

## Referencias bibliográficas

- CHIPPE, Herschel. (1995). *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid: Akal.
- FOSTER, H., KRAUS, R, BOIS, I.A y BUCHLOH, B, H.D. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal.
- FOUCAULT, Michel. (1984). “*De los espacios otros*” (“*Des espaces autres*”). Conferencia dictada en el *Cercle des études architecturales*, 14 de marzo de 1967, publicada en: *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. (Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima).
- KABAKOV, Ilya. (1995). *On the “Total” Installation*. Bonn. Germany. Cantz. V6 Bild-Kunst.
- KABAKOV, Ilya; GROYS, Boris: *De las Instalaciones: un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys*, otoño 1990. Disponible en: <http://www.lugaradudas.org/archivo/pdf/cuartilla5.pdf>
- KRAUS, Rosalind. (1985). “*La escultura en el campo expandido*”. En: *La Originalidad de la Vanguardia*. Madrid: Alianza Forma.
- LARRAÑAGA, Josu. (2001). *Instalaciones*, Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea
- MADERUELO, Javier. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Biblioteca Mondadori.
- MARCHAN, Fiz. (1997). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- REISS, Julie. (1999): *From Margin to center. The Spaces of Installation Art*. The MIT Press Cambridge: Massachusetts London, England.
- ROSE, Barbara. (1990). “*La escultura norteamericana. Del minimalismo al land art*”. En: AA.VV. *La escultura*. Skira: Barcelona.
- SANCHEZ, Argiles. (2006). *La Instalación en España 1970-2000*, Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

ACERCA DEL ESPACIO EN LA  
**ARQUITECTURA**



# El espacio en la arquitectura

**Bernardo Moncada Cárdenas**

Profesor de la Facultad de Arquitectura Pre-grado y Post-grado  
Universidad de Los Andes  
bmcad7@gmail.com

Iniciamos el 2022 con un significativo acopio de visiones sobre el tema del espacio, una realidad y un concepto vitales en el estar arquitectónico y urbano del hombre sobre el mundo. Objeto de permanente especulación intelectual cuando no de insistente investigación científica, la espacialidad es imprescindible en comunicación, genéricamente, y particularmente en la expresión artística y literaria. Preguntarse sobre el espacio ha sido ocupación permanente de la arquitectura y del urbanismo, y tanto geometría como geografía lo definen para operar en su pesquisa sobre la forma de lo material. El espacio es un contenido indispensable en la mente creadora del arquitecto, el urbanista y el artista visual, mientras que su fenomenización se traduce en relatos y poesía como instrumento de ubicación e imaginación para el lector. El despliegue mismo de los signos sobre la página y la posibilidad de su desciframiento es ya demostración de cuán útil nos resulta la espacialidad.

En *Ciudades poéticas*, artículo que recoge parte de toda una indagación académica, John Villar, propone la aplicación del sugestivo modelo semiótico de Roman Jakobson para comprender los procesos de interacción del espacio urbano con el poblador o el visitante. Villar se enfoca en la función poética de la comunicación, que Jakobson enumera conjuntamente con las funciones expresiva, conativa, referencial, metalingüística, y fática, para profundizar en la correspondencia del ambiente urbano, su historia, su significación psicológica, y su disfrute, con el habitar. Desde su perspectiva de arquitecto, logra explicar el influjo que la imagen urbana y arquitectónica *per se* ganan

sobre el usuario, relacionado con la génesis de tal imagen en *los creadores de ciudad*. Evidentemente, los arquitectos procuramos transponer el límite de lo especulativo hacia lo pragmático, dada nuestra participación y responsabilidad entre los que Villar llama creadores de ciudad. Así pues, no se refiere tanto a la fragancia poética de la imagen urbana como a su posible codificación para aclarar las expectativas y deseos del habitante, el usuario. La propuesta reviste un trasfondo teórico que aspira a resultar en método.

Con el texto acerca de la relación entre cuerpo y espacialidad, *Cuerpo Espacio Cuerpo*, la presente sección de este primer número de *Actual*, revista de la Dirección General de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes, completa el resultado de un formidable esfuerzo que, articulándose con otras publicaciones universitarias presentadas en esta época de dificultades, pone de manifiesto la voluntad creadora propia de nuestra casa del saber. Estamos seguros de que este nuevo aporte incrementará el notable bagaje que la revista ha acumulado para deleite de sus lectores a lo largo de su prolongada trayectoria.

Mérida, 2021.

# Ciudades Poéticas. Adaptación del modelo de comunicación de Jakobson para promover el desarrollo del carácter atractivo en la estética de las ciudades

**John Villar**

Director Ejecutivo de Proyectos Internacionales en HWCD, China  
Trabajo de Grado para Doctorado en la Universidad de Estrasburgo. Francia  
Tutores: Dominique Badariotti y Fabien Pfaender  
Asesora: Dianayra Valero Molina  
arq.johnvillar@gmail.com

## Resumen

En este artículo se expone y define lo que es una *ciudad poética* en términos lingüísticos. Entre naturaleza, edificios y cultura; entre diseñadores, espacios y usuarios, hacemos referencias puntuales al trabajo teórico de Jakobson, Bühler, Certeau, Ellard, Magnaghi y Zarate, proporcionando una reflexión articulada que defiende el carácter atractivo de las ciudades. Nace de esta manera un modelo gráfico específico de *ciudades poéticas*, que se enfoca en todas las dimensiones que están estrechamente ligadas a las percepciones y sentimientos de las personas, y fuertemente conectadas a todas las dimensiones del entorno y en cómo el mismo es afectado por las personas y sus estructuras sociales, las cuales deben ser consideradas en el desarrollo de los espacios de la ciudad.

**Palabras claves:** *ciudades poéticas*, modelo de comunicación de Jakobson, emisor, mensaje, receptor, percepción interpretación, usuario, espacio.

## Abstract

This article tries to expose and define what *poetic cities* could be. Between nature, buildings, and culture; between designers, spaces, and users; we utilise the available theoretical work of Bühler, De Certeau, Ellard, Jakobson, Magnaghi, and Zarate; to provide an articulated reflection that promotes and advocates for the appealing character of cities. We conclude by creating a specific graphic model of *poetic cities*. This model focuses on all the dimensions closely linked to people's perceptions and feelings, strongly connected to the urban environment components, and how all these are affected by people's social structures, which should be considered integrally in the development of city spaces.

**Key words:** *Poetics Cities*, Jakobson's model, senders, creators, message, space, receivers, users, perception, interpretation.

Recibido: 15/01/2022. Arbitrado: 10/07/2022. Aceptado: 20/07/2022.

“Finalmente el viaje conduce a la ciudad de Tamara. Uno se adentra en ella por calles llenas de enseññas que sobresalen de las paredes. El ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas: las tenazas indican la casa del sacamuelas, el jarro la taberna, las alabardas el cuerpo de guardia, la balanza el herborista”.

**Ítalo Calvino, 2007**

El antiguo filósofo Heráclito dijo que no se podía entrar dos veces al mismo río<sup>1</sup>. Estaba señalando que el río cambia constantemente y siempre es diferente de un momento a otro. De manera similar, se podría argumentar que no se puede caminar dos veces por la misma ciudad. Las ciudades no cambian como el agua, pero cambian, al igual que las personas que fluyen a través de ellas.

La experiencia de las personas que cambian ciudades y las ciudades que cambian a las personas ha sido una consideración de la humanidad desde que existe la arquitectura. Sin embargo, el estudio de cómo ocurre este cambio, de cómo la arquitectura de una ciudad y la psicología de un ser humano se comunican entre sí, se ha vuelto más importante que nunca en este mundo de ciudades más grandes, edificios más altos y poblaciones en crecimiento.

Este intercambio entre lo humano y la ciudad puede pensarse como un tipo de poética: donde el foco estará en la naturaleza de la estética dentro de ese intercambio. Estudiar y comprender la naturaleza del *intercambio total*, (donde están presentes todos los actores del proceso de comunicación) es el primer paso para crear una *ciudad poética*.

La primera parte de este artículo se concentra en el análisis semiótico del modelo de Jakobson, permitiéndonos analizar topológicamente dicho modelo en sus representaciones gráficas. En la segunda parte, dado el análisis topológico previo del modelo, se inicia la interpretación de cada código en el ambiente urbano, manteniendo la metodología gráfica usada para analizar

---

1 KIRK, G. S. (2010). *Heraclitus: The Cosmic Fragments: A Critical Study*. pp. 381 y 84.

el modelo de Jakobson desde una perspectiva arquitectónica. Es así como la interpretación de las ciudades se entiende desde la interrelación de todos los componentes de este modelo semiótico, planteando dentro del análisis una comprensión más profunda y estructurada sobre las relaciones entre usuario y ciudad, con miras a mejorar la calidad de vida urbana.

## **I. El modelo de Jakobson, La Poética y la ciudad.**

### *Preámbulo*

En adelante trataremos de comprender el modelo de Jakobson, a través de la interpretación de los cuatro primeros diagramas. En el primero aparecen los factores y las funciones del modelo de Jakobson, y en ellos se hace referencia a sus elementos como palabras sueltas, (las funciones) que en el modelo original no tienen todavía una articulación gráfica, a pesar de que su posición en forma de cruz no es fortuita, Jakobson todavía no desarrolla gráficamente el valor posicional de cada elemento. Sobre el segundo gráfico hacemos una interpretación de la jerarquía de los elementos superiores e inferiores, aparece en la parte central el modelo tradicional de la lingüística y la comunicación: emisor+mensaje+receptor. En el tercer diagrama se establecen otras relaciones, explicadas a través de la incorporación, arbitraria y creativa, de círculos adicionales; en primera instancia, el proceso de interpretación entre el emisor y el contexto, en segunda instancia, el proceso de interpretación entre el emisor y el código, para poder crear un mensaje, y cómo a su vez el receptor para poder interpretarlo tiene que hacer uso de su conocimiento del código y de su experiencia con el contexto para poder entenderlo. Esta explicación e interpretación del modelo de Jakobson, será fundamental para poder comprender la propuesta urbana aquí presente.

Por último, hay un diagrama donde se explica el significado de las funciones del modelo de Jakobson y por qué las presenta de manera aislada. La función está relacionada con cuál es el objetivo final del mensaje, entonces, si el mensaje quiere comunicar algo sobre el emisor, está tratando de comunicar sus emociones, si está hablando del receptor, quiere simplemente comunicar

algo, si el mensaje está hablando del mensaje, quiere expresar algo poético, si el mensaje quiere hablar del contexto, es entonces más referencial. Hacemos uso de un lenguaje gráfico añadido, que no está presente en el modelo de Jakobson, para poder profundizar más sobre sus códigos y relaciones y llevarlo a nuestro contexto final, el plano urbano.

### Jakobson-poética-ciudad

El modelo de comunicación de Jakobson es una herramienta que podría contribuir plenamente a ese objetivo. Entendiendo a la ciudad como un gran verbo, compuesto por aristas fonéticas y gramaticales, que van mutando según sus usos y asumiendo que el lugar de *la poética*, no es solamente el del lenguaje, tal como lo manifiesta el mismo Jakobson:

Está claro que muchos de los recursos que la poética estudia, no se limitan al arte verbal. Podemos referirnos a la posibilidad de hacer una película de *Cumbres Borrascosas*, de plasmar las leyendas medievales en frescos y miniaturas, o poner música, convertir en ballet y en arte gráfico *l'après midi d'un faune* (...) En pocas palabras, muchos rasgos poéticos, no pertenecen únicamente a la ciencia del lenguaje, sino a la teoría general de los signos, eso es, a la semiótica general. Esta afirmación vale, sin embargo, tanto para el arte verbal como para todas las variedades del lenguaje, puesto que el lenguaje tiene muchas propiedades que son comunes a otros sistemas de signos, o incluso a todos ellos, (rasgos pansemióticos).”<sup>2</sup>

---

2 JAKOBSON, Roman. (1978). *Ensayos de lingüística general*. p. 349.

Entendida la *poética* como un *lenguaje pansemiótico*, la ciudad deviene un gran signo, en el que podemos recrearnos en un gran dispositivo, rizomático y plural, tras la búsqueda de un sentir estético, deseable, una ciudad deseable y mutante, que parte del lenguaje de lo humano en un acto de retroalimentación ilimitada, o como diría Eco, en una *semiosis ilimitada*. Jakobson muestra la relación de la poética dentro de ese intercambio total y explica, cómo la poética *refuerza* y alienta lo *extraordinario* y la *eficacia* de un mensaje<sup>3</sup>. *Ciudades poéticas* tiene como objetivo reforzar y fomentar *lo impresionante o grandioso del mensaje*, la fuerza estética que el mismo contiene, a través de esa capacidad infinita y metafórica de la poética y de la propia y eficaz dinámica de las ciudades para conectarse con la gente, a través de todo tipo de discurso, como lo propone el mismo Jakobson.

Nos tomaremos un espacio-tiempo prudencial para explicar con detalle los componentes del modelo de comunicación lingüística de Jakobson, porque para llegar a entender la extrapolación o analogía que hacemos entre este modelo de comunicación y la configuración de las *ciudades poéticas*, analizar al primero es vital, para tener acceso a la *ciudad poética*. Los gráficos de la propuesta de *ciudades poéticas* están elaborados propiamente a través de una modificación de los propios gráficos de Jakobson. Es así como explicamos la herramienta, para revelar el primer manifiesto gráfico lingüístico de *ciudades poéticas*, que ocupará varias páginas en este artículo, pero es este el primer paso del largo camino de interpretación y análisis en este trabajo de investigación, realizado para la Universidad de Estrasburgo.

### **El modelo de Jakobson, la poética y la ciudad**

Roman Jakobson creó un modelo que identifica el hilo de la poética dentro del proceso de comunicación. En 1958, en una conferencia multidisciplinaria que abordaba el problema de “la naturaleza y las características del estilo en

---

3 JAKOBSON, Roman. (1978). “Closing Statement: Linguistics and Poetics”. En: *Style in Language*. p. 357.

la literatura”<sup>4</sup>, en su declaración final<sup>5</sup>, enfatizó que la poética también puede existir fuera de los límites de la lingüística, y que los estudios literarios son más amplios que la crítica literaria.

Al final Jakobson sintetiza todos los componentes de la comunicación verbal y el punto central del contenido del mensaje, y encontramos que todos estos componentes están también presentes en el desarrollo de las ciudades, en las que acontece una conexión armoniosa con sus usuarios. Es en este punto de conexión, donde nos proponemos encontrar el desarrollo de una poética y de un lenguaje estético que permita las futuras reconfiguraciones hacia aquello que hemos llamado, *ciudades poéticas*.

Tal como lo hemos visualizado en la cita anterior, Jakobson comienza usando varios ejemplos de composición como ilustraciones, imágenes y películas para demostrar que la poética no es exclusiva del lenguaje, sino que es una propiedad importante de cualquier sistema de signos. Al hacer esto, Jakobson expande la poética más allá de la lingüística, hacia la semiótica. Pero, en lugar de desarrollar más las dimensiones semióticas de la poética en sus argumentos, se centra en cambio en el objetivo del lenguaje como dirigido a una meta, lo que le ayudó a abordar la poética dentro del sistema completo de la comunicación verbal.<sup>6</sup>

El gráfico 1 presenta el modelo de Jakobson. Su modelo está compuesto por dos gráficos, que se presentaron por separado, pero que aquí se muestran uno al lado del otro. El primer gráfico que presentó Jakobson en sus investigaciones, expone los *factores* de la comunicación verbal, el segundo gráfico las *funciones* del lenguaje. (Ver gráfico 1. Modelo de Jakobson).

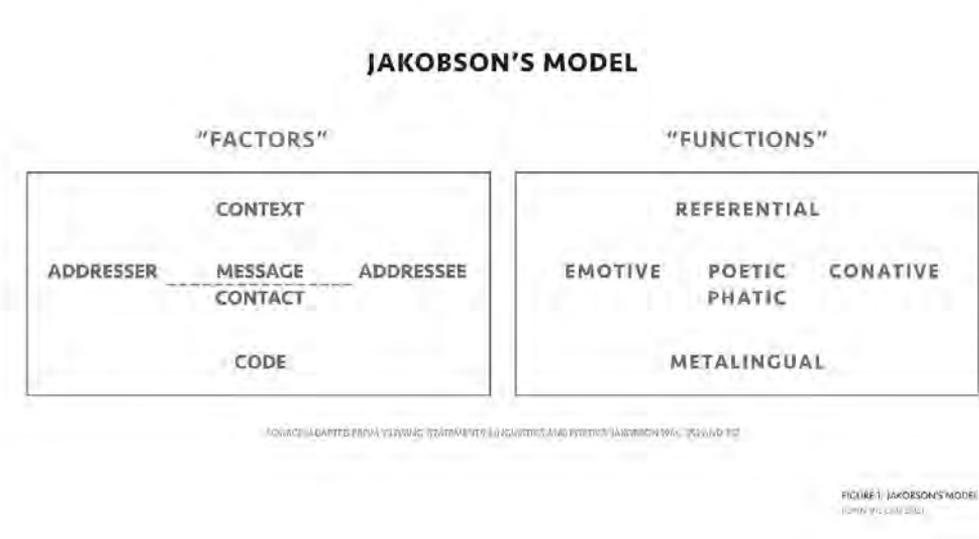
---

4 ASHTON, John W. (1978). “Prólogo”. En: *Style in Language*, V.

5 Cfr. SEBEOK, Thomas Albert. (1978). “Introducción”. En *Style in Language*.

6 Cfr. Roman. (1978). *Op.Cit.*

Gráfico 1



## Los Factores

Jakobson centra su atención en proporcionar “un estudio conciso de los factores constitutivos de cualquier evento de habla”<sup>7</sup>, que resume perfectamente todos los componentes del universo de la comunicación. Para hacerlo, construye rápidamente los *factores* al describir los componentes centrales de cualquier conversación verbal. Primero, *el emisor* envía un *mensaje* al *receptor*. Y toda conversación está incrustada en un *contexto*, que debe ser “asimilable por el destinatario y ser verbal o capaz de ser verbalizado”<sup>8</sup>. Esta definición del *contexto* es especialmente importante porque demuestra el doble proceso interpretativo que realizan las personas en cualquier conversación. La primera interpretación la realiza el *emisor* sobre su *contexto* (sus ideas), que transmiten verbalmente a los demás. La segunda es hecha por el *receptor* sobre las ideas verbalizadas que recibe. Claramente, se trata de “*características*

7 *Ibidem.* p. 353.

8 *Ídem.*

*pansemióticas*”<sup>9</sup> de un sistema en el que la gente confía en la percepción de signos; una visión que Jakobson vinculó con el trabajo de Peirce<sup>10</sup>, aunque este último incorpora otros elementos, cuya explicación ocupa una pequeña parte de este artículo más adelante.

Entendemos entonces, que el proceso de verbalizar una idea para permitir que otra persona la escuche e interprete lleva a la siguiente afirmación: “un *código* total, o al menos parcialmente, común al emisor y al receptor (o en otras palabras, al codificador y decodificador del mensaje)”.<sup>11</sup> Esencialmente un sistema de signos reconocibles por ambos: el *emisor* y el *receptor*. Finalmente, completa el modelo agregando el *contacto* (*Contact*), describiéndolo como “un canal físico y conexión psicológica entre el emisor y el destinatario, que les permite a ambos entrar y mantenerse en comunicación”<sup>12</sup>. (Ver gráfico 1, columna *factores*).

La forma en que Jakobson muestra estos seis *factores* enriquece el modelo descriptivo. El *mensaje* se muestra en el centro con el *contacto* inmediatamente debajo y una línea punteada entre ellos para conectar el *emisor* y el *receptor*. De esta manera ilustra el *mensaje* como la materialización de una idea. El resultado es un producto que permite el *contacto* entre personas, un producto que ha sido codificado por el *emisor* con el objetivo de ser decodificado posteriormente por el *receptor*. Detrás de este producto se encuentra el *código*, que sirve como un pequeño sistema de signos. Esto revela que el *mensaje* debe articularse dentro de un *código* o sistema específico para poder compartir información sobre algo de una dimensión superior: el *contexto*. El *contexto* es entonces el entorno total en el que está inserta la conversación, demostrando una gran complejidad y que, por lo tanto, se coloca adecuadamente en la parte superior del gráfico. (Ver gráfico 2: Análisis gráfico de los *factores* de Jakobson).

---

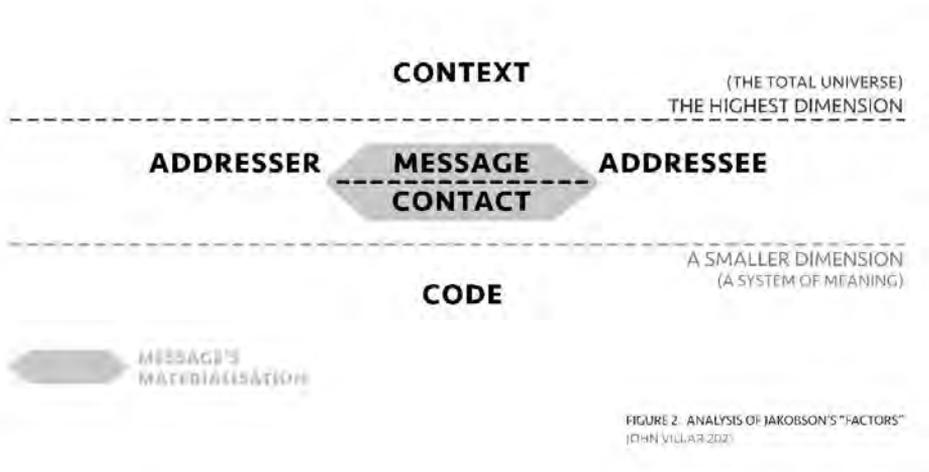
9 *Ibidem.* p. 351.

10 Cfr. Roman. (1978). *Op.Cit.*

11 *Ibidem.* p. 353.

12 *Ídem.*

Gráfico 2



Estos seis *factores* ya son un modelo, que sintetiza, categoriza y muestra de manera notable cualquier proceso de comunicación verbal. La mayor utilidad de este modelo es que se puede adaptar fácilmente a cualquier otro proceso semiótico y estético de codificación y decodificación de un producto que transfiere significado, simplemente prestando atención a la forma en que se produce la materialización y conexión. Es por ello que el modelo de Jakobson se ha convertido en una herramienta fundamental en los estudios de la comunicación.

Sin embargo, al mostrar el contexto en la parte superior del gráfico y el código en la parte inferior, no es obvio que tanto el *emisor* como el *receptor* deban pasar por la dimensión superior del *contexto* y la dimensión más pequeña del código en el proceso de codificar y decodificar el significado de un mensaje. Así, el siguiente gráfico muestra información agregada en el modelo de Jakobson para simplificar la comprensión del proceso en el que el *emisor* pasa el filtro de su interpretación del *contexto*, y su conocimiento del *código*, para crear un mensaje que generará un *contacto* con el *receptor*, quien también lo leerá a partir de su conocimiento del *código* y a través de sus interpretaciones del *contexto*. (Ver gráfico 3: Nueva diagramación de los *factores* de Jakobson).

Gráfico 3

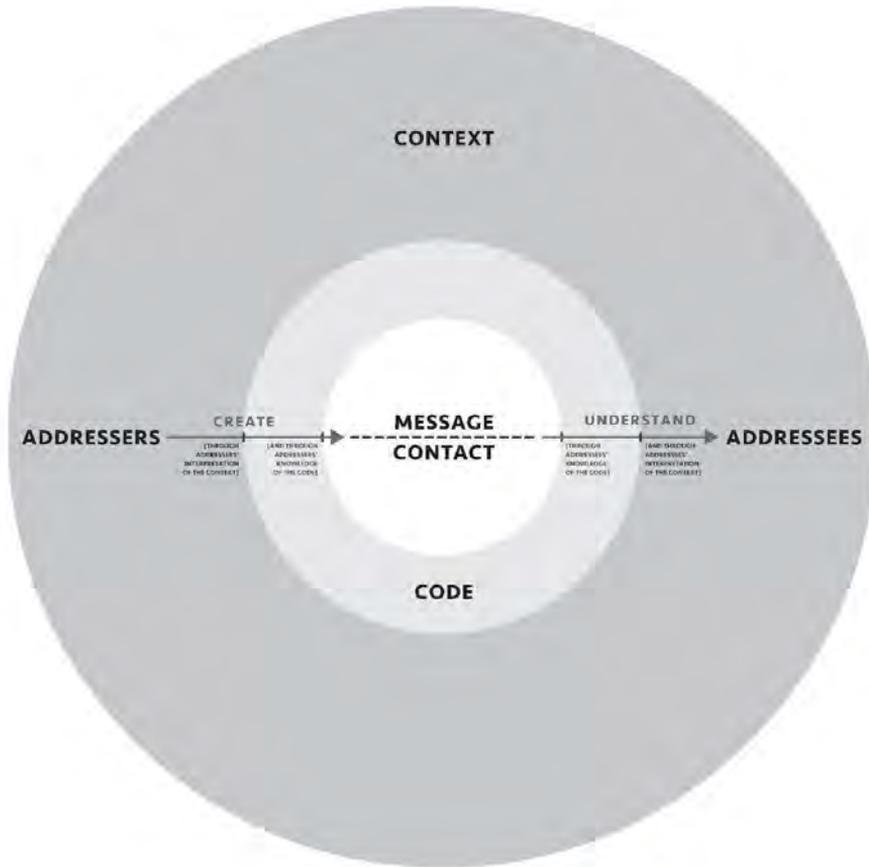


FIGURE 3. NEW DISPLAY OF JAKOBSON'S "FACTORS"  
[JOHN VILLAR 2021]

## Las Funciones

Jakobson demuestra el surgimiento de la poética dentro del segundo gráfico del modelo: *funciones*. El segundo gráfico se centra en el contenido del mensaje. A qué se refiere el mensaje. Jakobson demuestra que cada uno de los seis *factores* de su modelo se pueden destacar por el contenido del mensaje. En resumen, seis puntos focalizados del significado del mensaje (*funciones*) en correlación con los seis *factores* anteriores.

El modelo de lenguaje de Karl Bühler es la fuente de las tres primeras funciones: *emotiva*, *conativa* (*conative*) y *referencial*, que se conectan respectivamente con: “la primera persona del que se dirige, la segunda persona del destinatario y la *tercera persona*, propiamente, alguien o algo de lo que se habla”<sup>13</sup>. Conectado de esta manera, el modelo demuestra que (A) cuando el punto central del contenido del mensaje es el emisor, la *función* es *emotiva* (*emotive*); (B) cuando el foco es el receptor, la *función* es *conativa*, destacando en ella las expresiones gramaticales *evocativas* e *imperativas*; y (C), cuando el objetivo del mensaje verbal es hablar sobre el *contexto*, la *función* es *referencial*, una conexión que Jakobson extrajo directamente del modelo de Bühler.

Se procede luego a explicar cómo existen intercambios verbales que comprenden *diálogos completos con el mero propósito de prolongar la comunicación* sin un significado específico. Define esta *función* como *fática*, un término que toma de Bronislaw Malinowski<sup>14</sup>, y agrega que ésta “es también la primera función verbal adquirida por los bebés”<sup>15</sup>. Luego, el autor comenta sobre conversaciones en las que las personas usan el lenguaje para hablar sobre el lenguaje, no solo desde un punto de vista académico, sino también en las conversaciones diarias, que ejemplificó como: “Siempre que el emisor y/o el receptor necesiten comprobar si usan el mismo código, el habla se centra en el *código*: realiza una función *metalingüística* (es decir, glosar). ‘No te sigo, ¿a qué te refieres?’, pregunta el destinatario”. [Además vincula esto con los niños, al resaltar que esta función es particularmente importante en la “adquisición de la lengua materna”].<sup>16</sup>

Finalmente, aborda la *poética*, como la función del lenguaje donde el punto focal de la composición del *mensaje* es el “mensaje por sí mismo”<sup>17</sup>.

13 *Ibidem*. p. 355.

14 Cfr: Roman. (1978). Op.Cit.

15 *Ibidem*. p. 356.

16 *Ibidem*. p. 356.

17 *Ídem*.

Un proceso de “selección y combinación”<sup>18</sup> con conciencia del resultado estético del mensaje. Sin embargo, Jakobson explica que esta *función* no es exclusiva de la poesía como forma de literatura: “Cualquier intento de reducir la esfera de la función poética a la poesía o de confinar la poesía a la función poética sería una simplificación excesiva y engañosa”<sup>19</sup>, expandiendo la poética más allá de una forma lingüística, tal como lo hizo antes en la semiótica y la estética. Al destacar la poética, Jakobson demuestra la influencia y la importancia del carácter atractivo en la transferencia de significados.

Jakobson, explica además, que ninguna de las seis *funciones* monopoliza el propósito completo del mensaje. Más bien, observa, que el propósito del mensaje comprende múltiples *funciones* y se complementa con el “diferente orden jerárquico de funciones dentro de un mensaje”.<sup>20</sup> El modelo de Jakobson muestra el gráfico de *funciones* en correlación directa con el gráfico de *factores* utilizando la misma posición en el gráfico para representar la correlación. Sin embargo, debido a que se presentan por separado, siguiendo el orden de sus argumentos, el vínculo entre los dos gráficos no es obvio. Por tanto, el siguiente gráfico pretende enfatizar el punto de partida de las *funciones* con su respectiva correlación con los *factores* al vincular la materialización del contenido del mensaje en el gráfico de *factores*, con su significado *orientado a objetivos* en el gráfico de *funciones*. (Ver gráfico 4: Nueva diagramación de las *funciones* de Jakobson).

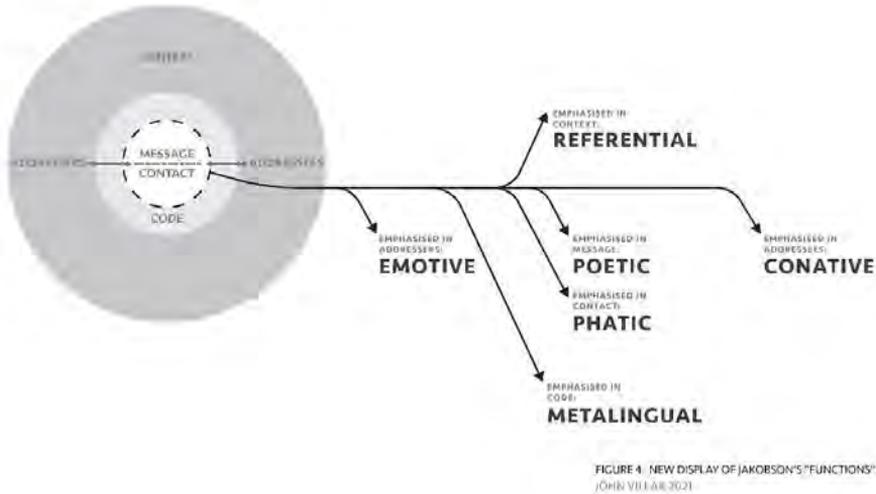
---

18 *Ibidem.* p. 358.

19 *Ibidem.* p. 356.

20 *Ibidem.* p. 353.

Gráfico 4



## II. El modelo de Jakobson, Pierce y Buhler sobre las *Ciudades Poéticas*

### *Preámbulo*

Esta observación invita a contemplar la transición entre los dos gráficos del modelo de Jakobson. En esta segunda parte nos proponemos traducir a través del modelo de Jakobson lo que ocurre en el ámbito urbano, valiéndonos de ocho diagramas. El primer diagrama se propone comparar el modelo de Pierce con el modelo de Buhler, ambos explican que cuando una persona entra en contacto con su medio ambiente, ocurre en ella un proceso de percepción y luego de interpretación de dicha percepción para crear un significado. Entonces ocurre la creación de los signos de dichos significados del medio ambiente, es lo mismo que explicaba Jakobson, al decir que una persona en relación a su contexto, genera un mensaje, es decir el emisor genera una percepción que se hace interpretación codificada y de allí se genera un mensaje. En el modelo de Pierce entendemos cómo ocurre un proceso de interpretación y percepción a través de los signos, que también pueden llamarse códigos, y en el modelo de Buhler, esos signos luego sirven para poder comunicarnos con los receptores.

Esta relación entre los tres autores es importante porque en el modelo de Jakobson existe una evocación, tanto de Pierce como de Buhler.

Aunque resulte un poco complejo, estamos usando el propio modelo de Jakobson para traducir su modelo, y encontrar en él las relaciones internas y las evocaciones que en ocasiones podrían ser poco evidentes. Resumiendo el fenómeno de comunicación con un orden y una estructura coherentes, lo que ocurre es que un *emisor* tiene necesidad de expresarse, busca en su memoria sus interpretaciones del *contexto*, y usa sus conocimientos del *código* para tratar de componer un *mensaje* que va a ser interpretado por un receptor, y es así como nace un modelo, que ya no es el modelo de Jakobson original, porque se incorporan explicaciones más profundas sobre todas las maneras posibles en las que ellos se conectan. Es así, como en esta parte del discurso, nos valemos del modelo original pero con ciertas modificaciones provenientes de lo urbano. El emisor en entonces un actor mucho más complejo en la ciudad, sobre esto Certeau refiere que en el desarrollo de las ciudades los procesos y las tácticas urbanas incorporan otras entidades: autoridades, gobiernos, urbanistas, inspectores; en otro estrato profesional: los encargados de construir los espacios tales como los desarrolladores inmobiliarios, los diseñadores y arquitectos, los constructores y finalmente los habitantes de dichos espacios.

No hablaremos en esta segunda parte términos de emisor y receptor, sino, por ejemplo, de diseñador y usuario, y de una serie de interpretaciones de los códigos de diseño que se usan para poder crear ese espacio urbano. Espacio que luego será materializado y usado, e interpretado en el proceso de habitarlo a través de los moradores. Más tarde incorporamos a Magnaghi para poder explicar dentro de estas relaciones la importancia de un ambiente natural o total, el universo y la tierra donde estamos, un ambiente cultural que empieza a restringir ciertos elementos, que según su significación solamente se entienden en determinadas culturas. Aparecerá luego el ambiente meramente construido, donde el diseñador a través de su interpretación de ese ambiente también cultural, trata de reflejarlo y materializarlo en el espacio.

Finalmente se hace la misma transición del modelo de Jakobson de las funciones, en el que el mensaje estaba focalizado en el emisor y el receptor, con determinadas funciones. En el caso de las ciudades, el edificio y los componentes del edificio, tienden a estar centrados en el creador del edificio, una marca de estilo aparece como una especie de código personal del creador; si está centrado en lo que el edificio proyecta es entonces más poético; si está focalizado en el medio ambiente natural es más ecológico; si está configurado sobre el medio ambiente cultural, entonces es más de identidad; si está focalizado en la manera en que se construyó, el código se concentra en la forma, entonces es más urbanístico; si está construido en base a códigos, que en este caso es la materia, entonces es más arquitectónico, o la función es arquitectónica, y así sucesivamente hacemos la transición con el resto de los elementos.

En conclusión, entendamos *Ciudades Poéticas*, también como una sugerencia para enriquecer los procesos de los creadores de ciudad, y de la creación de espacios a través de la comprensión de la complejidad que existe entre todos los componentes, dado que muchos arquitectos nos inclinamos a construir edificios construidos sobre nuestras propias expectativas, conocimientos históricos y estilísticos o también formales, olvidando al usuario como actor también principal en el proceso de construcción urbana. Es así como todos los habitantes de la ciudad independientemente del estrato profesional o humano, somos actores importantes e imprescindibles, incorporarlos significa aumentar la potencialidad de los proyectos urbanos, en su material y en sus conexiones con la cultura y los usuarios. La integración de un modelo de interpretación semiótico a los espacios urbanos, se convierte entonces en una metodología interpretativa que explora desde las estructuras más profundas hasta las más superficiales.

## Las fuerzas impulsoras dentro del modelo de Jakobson

Observemos la transición entre los dos gráficos del modelo de Jakobson. Si el gráfico de *factores* muestra los componentes del sistema completo de comunicación, y el gráfico de *funciones* muestra cómo el contenido del mensaje se centra en abordar algunos de los *factores*, entonces debe haber fuerzas impulsoras detrás del proceso de comunicación al que los seis *factores* están sujetos.

Jakobson ya ha abordado este vínculo entre los *factores* y las *funciones* cuando dice “una expresión directa de la actitud del hablante hacia lo que está hablando”<sup>21</sup>. Su uso de las palabras *expresión* y *actitud* demuestra la fuerza detrás del *emisor*, que da como resultado el objetivo del mensaje del *emisor*. Para profundizar en estas fuerzas, es importante distinguir primero la dimensión humana del proceso de comunicación, el *factor humano*.

El trabajo de Peirce, Bühler y Jakobson está conectado por su enfoque en la comprensión humana del medio ambiente. El gráfico 5 muestra ambos: (1) Modelo de Peirce: del enunciado de Peirce: “un representamen es un sujeto de una relación triádica con un segundo, llamado su objeto, para un tercero llamado su interpretante, siendo esta relación triádica tal, que el representamen determina su interpretante para estar en la misma relación triádica con el mismo objeto para algún interpretante”<sup>22</sup>, “(luego fue adaptado por Chandler en Semiotics)”<sup>23</sup>. Y (2) el modelo de Bühler: “Las tres funciones semánticas del lenguaje”<sup>24</sup>, (adaptado luego por Nöth en el *Handbook of Semiotics*.<sup>25</sup> (Ver gráfico 5: Modelos de Peirce y Bühler).

---

21 *Ibidem*. p. 354.

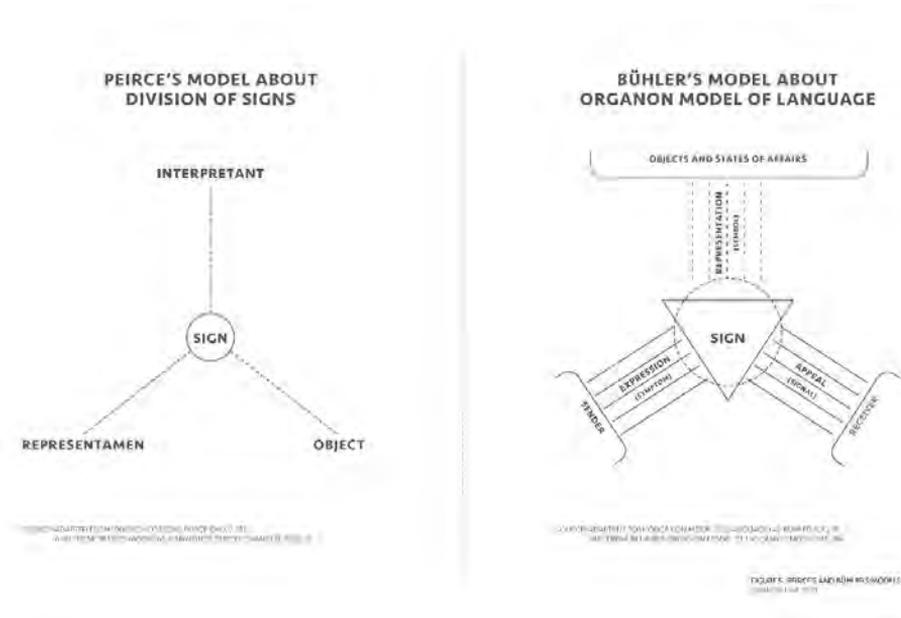
22 PEIRCE, Charles S. (1960). *Charles Sanders Peirce Collected Papers*. p. 285.

23 CHANDLER, Daniel. (2017). *Semiotics: The Basics*. p. 31.

24 BÜHLER, Karl. (2011). *Theory of Language: The Representational Function of Language*. pp. 34 y 35.

25 NÖTH, Winfried. (1998). *Handbook of Semiotics*. p. 186.

Gráfico 5



Cuando el modelo de Bühler destaca la *representación de los objetos y estados de las cosas*, es obvio que *los objetos y estados de las cosas* son el *contexto* en su dimensión completa: el entorno total. Y la *representación* es la dimensión humana porque el *contexto* está sujeto a la interpretación individual del mismo. En otras palabras, a partir de esta interpretación individual del *contexto*, articulado como pensamiento, el *emisor* produce lo que tanto Jakobson como Bühler definen como una *expresión* que resultará en un *mensaje*. Esto significa que el *emisor* está *sujeto a la necesidad de expresar* mensajes, de comunicar.

A partir del proceso antes mencionado en el que Jakobson destaca la “selección y combinación”<sup>26</sup> de “un *código* total, o al menos parcialmente, común al emisor y al destinatario”<sup>27</sup>, también es evidente que el *código* está sujeto a un sistema que resultará familiar tanto para el *emisor* como para el *receptor*. Esto ayuda a comprender más profundamente la dimensión humana, ya que revela

26 JAKOBSON, Roman. (1978). *Op.Cit.* p. 358.

27 *Ibidem.* p. 353.

el proceso emprendido por el *emisor*, que debe elegir entre sus pensamientos individuales un *código* que pueda ser identificado por el *receptor*. Un *código* no se crea individualmente, sino que es producido por el convenio de un colectivo. Sin embargo, un *código* está **sujeto al conocimiento individual** que el *emisor* y el *receptor* tienen de las reglas de ese *código*. Por lo tanto, un *código* existe en la dimensión colectiva por el uso colectivo, y está sujeto a la dimensión individual por el conocimiento que los individuos tienen de él.

La misma lógica se aplica al *mensaje* y su *contacto*. Como se mencionó anteriormente, el mensaje está sujeto a la *expresión* del emisor (dimensión individual), pero estas *expresiones* pueden asociarse e identificarse en categorías de estilos por los estudios del lenguaje (dimensión colectiva), que Jakobson también vinculó con la *función poética*, cuando explica que cualquier *mensaje* compuesto con una intención estética es poético, demostrando la articulación de un mensaje poético y el estilo del mensaje, y por tanto demostrando cómo el mensaje está **sujeto al estilo** que el emisor y el receptor identifican en los procesos de codificación y decodificación, respectivamente. Como el *contacto* está **sujeto al medio** en el que se materializa y transmite el *mensaje*, porque como lo demostraron Shannon y Weaver con la noción de *ruido*<sup>28</sup>, el medio en el que se materializa y transmite el mensaje influye indudablemente en el resultado de la comunicación. Por ejemplo, hablar cara a cara es diferente a hacerlo usando un dispositivo artificial como un transmisor de radio o un teléfono.

Finalmente, así como el emisor está sujeto a la necesidad de expresar mensajes el receptor está sujeto a la curiosidad por comprender esos mensajes, algo a lo que Bühler se refirió como el atractivo (*appeal*) de los mensajes por parte del receptor. De hecho, esto es parte del proceso mental de interpretación del medio ambiente tal como Ellard desarrolla en sus estudios de psicogeografía. Ellard explica que *las conexiones están escritas profundamente en los circuitos*

---

28 FISKE, John. (2011). *Introduction to Communication Studies*. p. 6.

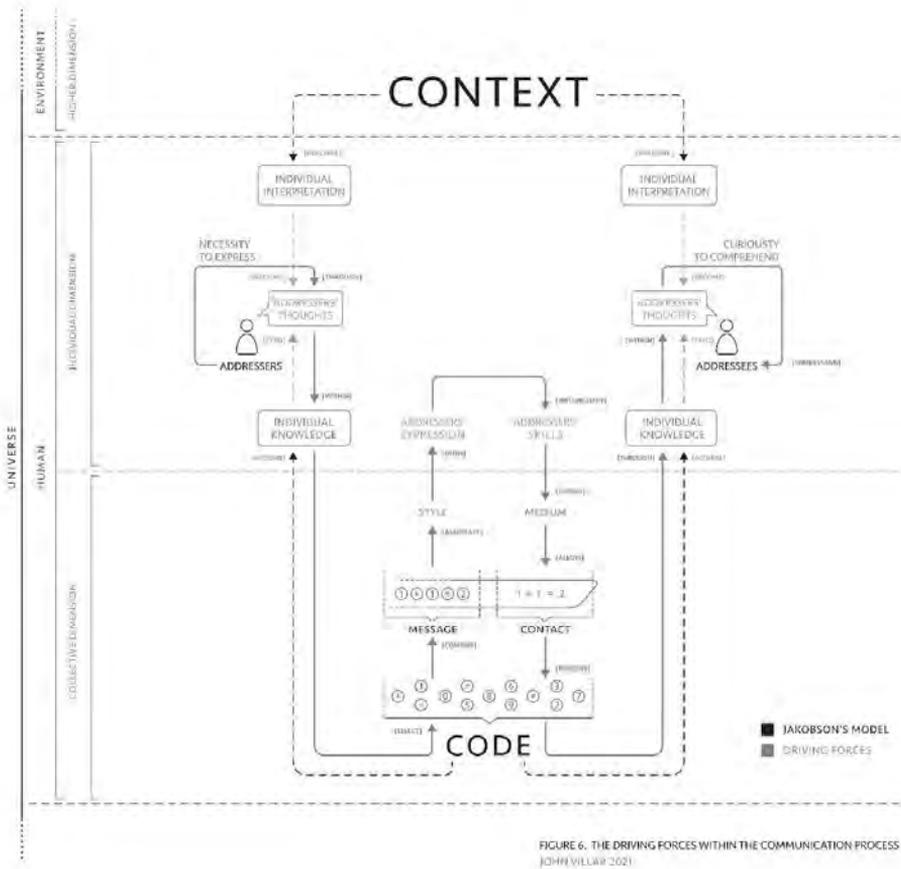
de nuestro sistema nervioso, lo que permite a las personas “compartir experiencias entre sí y responder de forma adaptativa al riesgo y a las oportunidades que presenta el entorno natural”<sup>29</sup>. Cualquier mensaje, o acción, siempre se convierte en parte del entorno después de su materialización, y el destinatario siempre decodificará el entorno como parte de sus instintos naturales de supervivencia. En semiótica, el proceso de decodificación del mensaje requiere el conocimiento del código por parte del individuo, pero este proceso permanece sujeto a la curiosidad por comprender el significado que tiene del destinatario.

No hay duda de que atractivo (*appeal*) es una fuerza importante que facilita la conexión entre el *receptor* y el *mensaje*. El problema de basar el proceso del *receptor* solo en la decodificación de mensajes atractivos es que descarta el impacto de los mensajes poco atractivos para el receptor. Los mensajes poco atractivos se convierten también en desencadenantes de otras acciones. Después de un encuentro con un mensaje poco atractivo, el *receptor* puede centrar su atención en otra cosa, u otro mensaje, creando una distracción; o ser afectado psicológicamente por el carácter desagradable de un mensaje, creando así una respuesta subconsciente negativa. Por lo tanto, el *emisor* debe considerar el factor atractivo del *mensaje* para aumentar las posibilidades de un contacto exitoso con el *receptor*, pero el proceso de decodificación de mensajes que realiza el *receptor* sigue claramente el mismo método que el de la interpretación del *contexto*. Cada interpretación que un *receptor* hace del *contexto* o de un *mensaje* en un momento determinado, desarrollará con el tiempo un banco de ideas, que se convertirá en su fuente de pensamientos, para codificar y decodificar mensajes y contextos en el futuro. En su texto, Jakobson se refiere a esas experiencias que suceden en un momento dado como *sincronía* y a esas experiencias que suceden a lo largo del tiempo como *diacronía*. (Ver gráfico 6: Las fuerzas impulsoras del proceso de comunicación).

---

29 ELLARD, Colin. (2015). *Places of the Heart: The Psychogeography of Everyday Life*. p. 24.

Gráfico 6

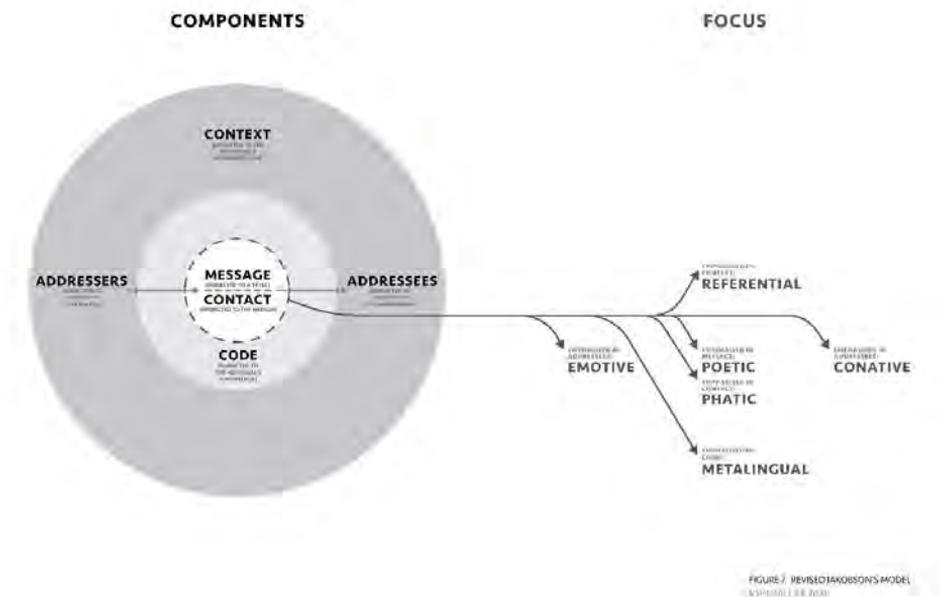


Este gráfico se puede simplificar de la misma forma en la que el modelo de Jakobson está diagramado. El primer componente, el *contexto*, organizado en la parte superior, como dimensión universal. Debido a su naturaleza compleja, el *contexto* siempre está *sujeto a las interpretaciones individuales*. El segundo componente es el *código*, ubicado en la parte inferior, como un sistema más pequeño de signos que están sujetos a un conjunto de reglas. Sin embargo, como el código es usado por las personas, también está *sujeto al conocimiento individual* de sus reglas. Estos dos sistemas: el *contexto* y el *código*, serán la fuente principal para que el *emisor* y el *receptor* codifiquen y decodifiquen el *mensaje*. Por lo tanto, el *emisor*, que está *sujeto a su necesidad de expresarse*,

utilizará su interpretación individual del *contexto* y el conocimiento individual del *código* elegido para crear el *mensaje*. Y el receptor, que está *sujeto a su curiosidad por comprender*, utilizará su interpretación individual del mismo *contexto* y el conocimiento individual del mismo *código* elegido, para entender el *mensaje*. Este proceso establece la comunicación entre el *emisor* y el *receptor*, que son el tercero y cuarto componente del modelo. Los componentes quinto y sexto son el *mensaje* y el *contacto*. El mensaje es el producto significativo materializado. Por tanto, el *mensaje* siempre está *sujeto a un estilo* asociado a la expresión elegida por el *emisor* y al carácter identificado por el *receptor* en su interpretación; mientras el *contacto* está *sujeto al medio*, y las habilidades de ejecución, en las que se materializó el mensaje, afectando también la efectividad del proceso de comunicación.

Todas estas reflexiones, articuladas con los análisis previos del modelo de Jakobson, permiten la elaboración de un modelo revisado con el objetivo de facilitar la comprensión profunda de su contenido de forma más gráfica. (Ver gráfico 7: Modelo de Jakobson revisado).

Gráfico 7



El modelo de Jakobson, el modelo de Bühler y este nuevo modelo son gráficos sintetizados del proceso de creación e interpretación de productos significantes. Estos modelos son adaptables a otras disciplinas ajenas a los estudios de comunicación que también incorporan procesos de creación e interpretación como arte, diseño, arquitectura y urbanismo. Por tanto, su adaptabilidad al proceso de desarrollo de las ciudades podría facilitar la comprensión de los complejos fenómenos urbanos.

### III. Adaptando el modelo de Jakobson al desarrollo de las ciudades

#### *Preámbulo*

En cualquier desarrollo urbano hay una escala de desarrollo macro, meso y micro. La complejidad de cualquier ciudad y su capacidad de desarrollo continuo la sitúa en un nivel macro. Los proyectos específicos dentro de la cuadrícula de una ciudad, como edificios, plazas y parques, pertenecen más al nivel meso. Los objetos complementarios que se pueden utilizar dentro de la cuadrícula total de la ciudad o dentro de un proyecto específico, como sistemas de iluminación, paneles publicitarios, muebles y otros objetos de menor escala, pero capaces de repetirse, son más parte del nivel micro. Debido a que este nivel micro puede ser parte del ámbito de trabajo de los niveles macro y meso, la adaptación de este nuevo modelo al análisis del desarrollo de las ciudades se abordará únicamente desde el nivel macro y meso.

Además, este proceso de adaptación se dividirá en tres partes: 1) cómo los creadores de ciudades construyen su conocimiento, 2) cómo su conocimiento determina el proceso de creación que resulta en un entorno modificado, y 3) cómo ese entorno modificado es interpretado por el usuario.

## Los creadores de la ciudad

Desde el nivel macro, es bien sabido que la creación de una ciudad no puede depender de una sola persona. En la diversificada industria urbana actual se pueden identificar cuatro categorías principales de profesiones: 1) desarrolladores, 2) consultores, 3) diseñadores y 4) constructores. Los desarrolladores son el grupo de personas que instruyen el *briefing* y los objetivos de los proyectos de la ciudad. En este nivel suelen ser las autoridades que gobiernan el territorio en el que se ubica la ciudad. Los consultores son los profesionales externos capaces de aportar una visión multidisciplinar del proyecto utilizando otros campos del conocimiento, tales como: sociología, ecología, finanzas y muchos otros. Los diseñadores son el grupo de personas capacitadas para seleccionar y combinar entre todos los recursos disponibles un espacio diseñado específicamente para las personas. Estos diseñadores pueden ser urbanistas, paisajistas, arquitectos, diseñadores de productos, diseñadores gráficos y más; pero generalmente en este nivel macro, el coordinador es un planificador urbano. Finalmente, el grupo de constructores está compuesto por personas con experiencia en materializar el producto final del proyecto.

Desde el nivel meso, los desarrolladores suelen ser personas que tienen derecho a desarrollar en un área específica de tierra dentro de la ciudad. Los desarrolladores a menudo desarrollan y priorizan los proyectos con un plan financiero adjunto. Aunque deben tratar con las autoridades locales que gobiernan esa parte específica de la ciudad, siguen siendo las personas que controlan el mando del proyecto. Los consultores generalmente son más técnicos en este nivel, como consultores de iluminación, consultores de acústica, consultores de equipos y muchos más, mostrando una oportunidad profundamente desaprovechada de incorporar las ciencias sociales en el desarrollo del proyecto. Es más probable que el grupo del diseñador, en este nivel, esté dirigido por un arquitecto que articule las macro aportaciones de los colaboradores de la planificación urbana y el diseño del paisaje; y los micro insumos de los diseñadores enfocados a estructuras, interiorismo,

productos, gráficos, etc. Y finalmente, el grupo de constructores seguirán siendo las personas con experiencia en materializar el producto final del proyecto, aunque para este nivel suelen requerir maquinaria más pequeña, o conocimientos menos sofisticados.

Aunque tanto los creadores de la ciudad como los usuarios de la ciudad tienen percepciones y preferencias individuales de la ciudad, existe una diferencia significativa entre los dos grupos. Los creadores de ciudades y los usuarios de la ciudad siempre usarán sus sentidos para percibir el entorno en un momento dado, y esta percepción se almacenará en su mente junto con todas las demás percepciones de sus experiencias anteriores a lo largo del tiempo, creando una colección de experiencias de cómo interactúan las personas con sus ciudades, que utilizan como referencia futura. Sin embargo, los creadores de ciudades también almacenan en su mente conocimientos integrales relacionados con su formación ocupacional específica, que parece priorizar en el desempeño de su función laboral.

Estas elecciones priorizadas crean una brecha entre los creadores de ciudades y los usuarios de la ciudad porque los usuarios de la ciudad no tienen el mismo conocimiento de formación ocupacional que los creadores de ciudades. Pero esta brecha no significa que un grupo sepa más que el otro, porque la clave está en la relación del espacio y el tiempo. Las experiencias recopiladas en un momento determinado o durante un período de tiempo pueden proporcionar diferentes sesgos de percepción. La formación ocupacional es integral porque incluye mucho conocimiento histórico que enfatiza los planes estratégicos. Los sucesos de la vida cotidiana desencadenan respuestas tácticas. Esta diferencia entre *estrategias* y *tácticas*, brillantemente explicada por De Certeau<sup>30</sup>, es la brecha real entre los creadores de ciudades y los usuarios de la ciudad. (Ver gráfico 8: Estrategias y tácticas en el desarrollo de las ciudades).

---

30 DE CERTEAU, Michel de. (2013). *The Practice of Everyday Life*. pp. 29 y 39.

Gráfico 8

CITY DEVELOPMENT ACTORS

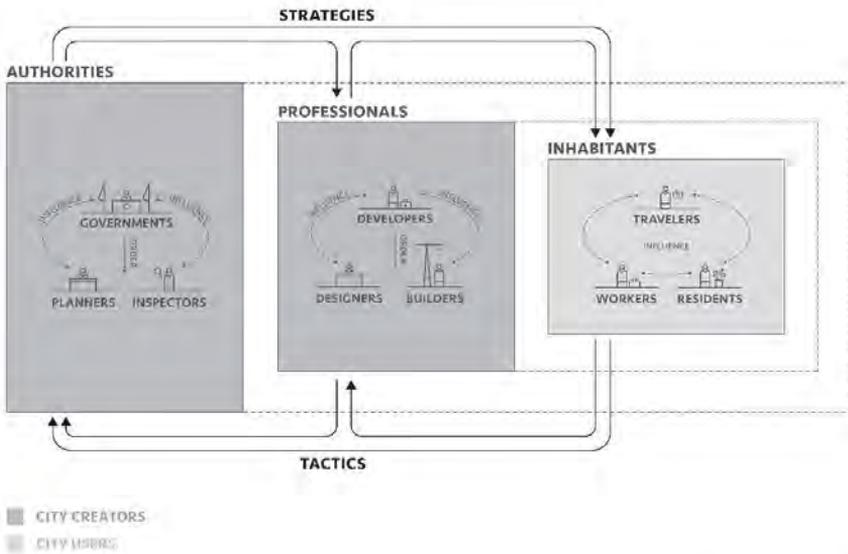


FIGURE 8. CITY DEVELOPMENT ACTORS  
(JOHN VILLAR, 2018)

### El desarrollo de la ciudad

La creación de cualquier espacio incluye tres procesos principales: 1) la selección de sus componentes, 2) la composición que articula los componentes seleccionados, y finalmente 3) la materialización de esa composición previamente prevista. Estos procesos tienen un impacto evidente en el medio ambiente, y sus resultados también van de un nivel macro a un micro, pero en una relación mucho más profunda. Alberto Magnaghi explica en su libro *El proyecto local* cómo dentro de los *territorios* desarrollados por las personas, la sustentabilidad radica en la relación entre los entornos *natural, construido*

y *antrópico*<sup>31</sup>, idea que Marcelo Zárate ha sintetizado a la perfección como: “una necesaria dialogía interactiva entre ambiente social y ambiente natural y construido, entre los cuales circulan no solo materia, energía e información, sino -y he aquí lo más relevante- significados”.<sup>32</sup>

El desarrollo de las ciudades parte del conocimiento del diseñador que favorecerá un sistema para componer un espacio. El objetivo del diseñador es satisfacer a los demás creadores de la ciudad y a los usuarios de la ciudad. A partir de ese sistema, el diseñador selecciona materiales específicos para construir el espacio. La dimensión colectiva de la sociedad podría asociar este espacio con un estilo de construcción definido que es el resultado de las expresiones del diseñador. No solo el conocimiento y las expresiones del diseñador determinan el resultado final, sino que también las habilidades del diseñador influyen en la forma en que el espacio tomará forma dentro del lugar. Esto permitirá finalmente la materialización del espacio por parte de los creadores de la ciudad, con los que posteriormente entrarán en contacto los usuarios de la ciudad.

### Los usuarios de la ciudad

Como se menciona en la definición de *Los creadores de la ciudad*, los usuarios de la ciudad decodifican los espacios de la ciudad a través de sus percepciones individuales. A partir de sus percepciones, los usuarios de la ciudad acumulan recuerdos vivenciales que están marcados por sus sentimientos en ese momento; así como los creadores de ciudades también suman sus sentimientos a la materialización de la ciudad al introducir sus expresiones individuales. Estas experiencias recopiladas marcadas por sentimientos se convertirán en los principales referentes de su comportamiento táctico, que Ellard sintetizó diciendo: “los lugares influyen en los sentimientos y que los

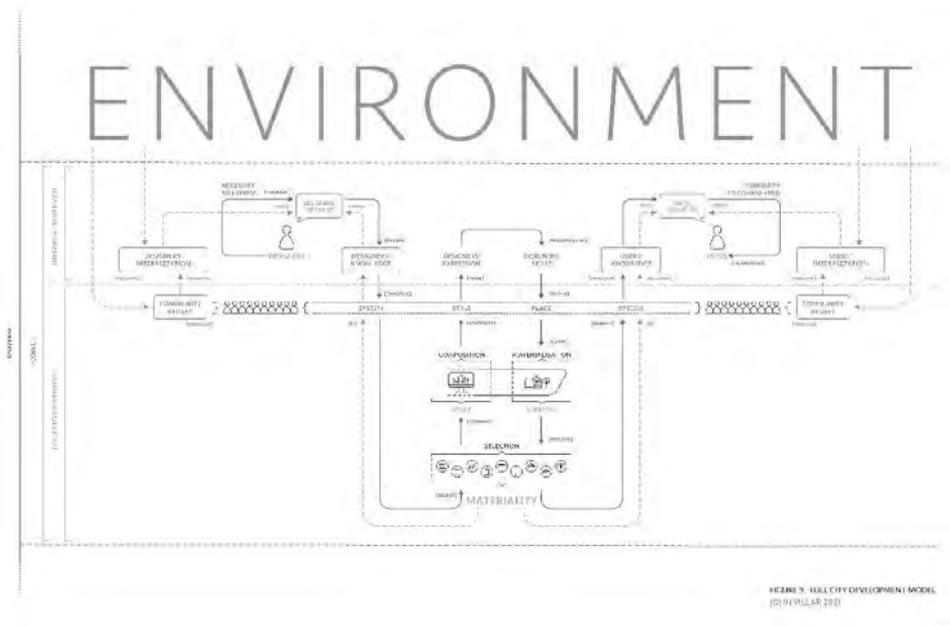
---

31 MAGNAGHI, Alberto. (2011). *El proyecto local: Hacia una conciencia del lugar*. p. 92.

32 ZÁRATE, Marcelo. (2011). “El ‘Proyecto Local’: una referencia de gran madurez dentro de la evolución del planeamiento ambiental”. En: *El proyecto local: Hacia una conciencia del lugar*. p. 11.

sentimientos influyen en las decisiones”<sup>33</sup>, y que de Certeau describió como “el repertorio con el que los usuarios llevan operaciones propias”, o en otras palabras: “el léxico de las prácticas de los usuarios”<sup>34</sup>. No hay duda de que las *prácticas* colectivas de los usuarios de la ciudad tienen un impacto significativo en la ciudad y en consecuencia en sus usuarios, como demostraron Magnaghi y Zárate: cuando destacaron la importancia del entorno cultural. Por lo tanto, los sentimientos de los usuarios de la ciudad son una variable muy importante para comprender el carácter y el comportamiento de los usuarios de la ciudad. Pero lo más importante es que los sentimientos de los usuarios de la ciudad son una medida fundamental para evaluar el éxito en la vida de la ciudad. (Ver gráfico 9: Modelo semiótico completo del desarrollo de ciudades).

Gráfico 9



33 ELLARD, Colin. (2015). *Op. Cit.* p. 20.

34 CERTEAU, Michel de. (2013). *Op. Cit.* p. 31.

## Las ciudades poéticas

En el desarrollo de la ciudad, revisando los tres procesos (selección, composición y materialización) que tendrán un impacto a su vez dentro de los tres entornos (natural, construido y social); mirando sus tres niveles de escala (micro, meso y macro), todos dependen, en gran medida, de las interpretaciones individuales de los creadores de la ciudad. Acciones individuales que trascienden a las dimensiones más altas del entorno (en su conjunto) y sus comunidades sociales. Por tanto, los creadores de ciudades tienen una responsabilidad trascendental que necesita toda la ayuda que se pueda brindar desde los diferentes campos del conocimiento.

Dicho esto, la teoría de Magnaghi ciertamente proporciona pautas suficientes para lograr la estabilidad ambiental necesaria, que se puede incorporar dentro de los bancos de sistemas elegibles, y sus códigos y materiales relacionados, para satisfacer ese equilibrio requerido. Y las adaptaciones de los modelos de Jakobson y Bühler también pueden brindar la solución al carácter atractivo que deben tener las ciudades para conectarse con éxito con su usuario, lo que Jakobson describió como: una conexión *física* y *psicológica* para lograr el objetivo de estas reflexiones sobre ciudades poéticas. (Ver gráfico 10: Componentes del modelo semiótico del diseño espacial).

Gráfico 10

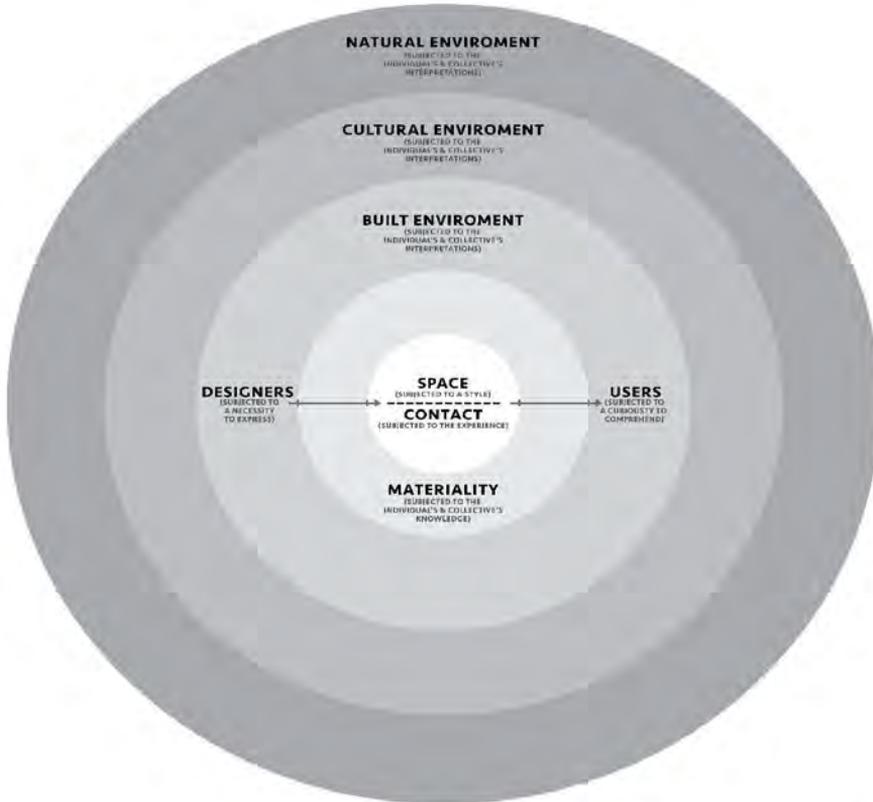
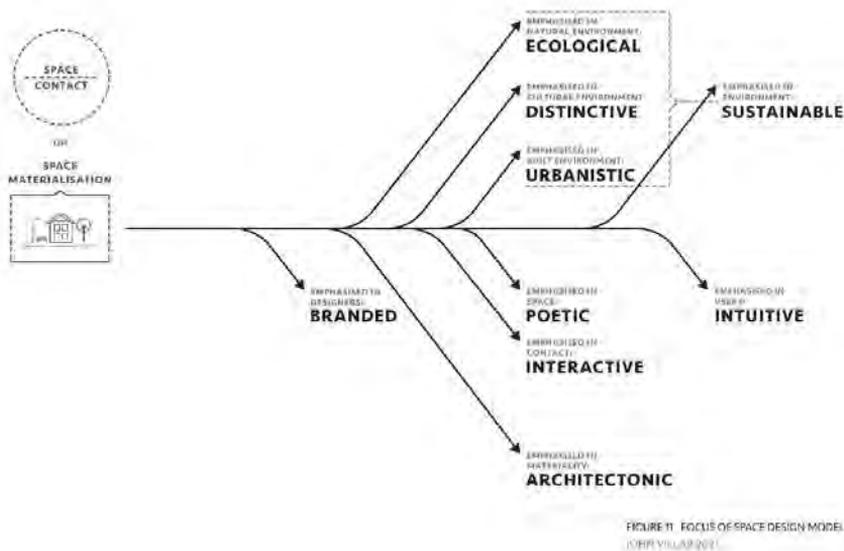


FIGURE 10. COMPONENTS OF SPACE DESIGN MODEL  
JOHN VILLAR 2021

Adaptando el modelo de *función* de Jakobson al modelo semiótico de ciudad simplificada, puede ayudar a proporcionar una visualización sintetizada del punto focal del espacio: el contacto. Si el foco del espacio-contacto es el diseñador, su función es de marca, ya que promueve la marca del diseñador. Si en cambio el foco es el usuario, su función es promover la forma intuitiva de utilizar el espacio. Si el foco es el carácter del sistema material elegido (estructural, constructivo, simbólico, etc.), su función es arquitectónica. Si el foco es la composición del espacio, su función es poética. Si el foco es

cómo el espacio y los usuarios entran en contacto, su función es interactiva. Y si el foco es el medio ambiente la función primaria es sustentable, la cual se puede subdividir en las funciones específicas: urbanística, distintiva y ecológica de acuerdo con los componentes específicos del ambiente que el espacio-contacto está abordando: lo construido, cultural o entorno natural, respectivamente. (Ver gráfico 11: Enfoque del diseño espacial).

Gráfico 11



En definitiva, lo importante son las ventajas potenciales de utilizar modelos gráficos como estos. Estos modelos no solo sintetizan e identifican los componentes fundamentales en juego dentro de un sistema complejo, sino que también muestran y ayudan a comprender las jerarquías e interacciones que ocurren entre ellos. Si el juicio de cuán atractiva se obtiene una ciudad depende de los pensamientos de los usuarios de la ciudad, los creadores de la ciudad deben extraer de los usuarios de la ciudad sus pensamientos deseables para entregar conscientemente espacios atractivos. Estos modelos

gráficos han sido diseñados para que los creadores de ciudades comprendan las jerarquías e interacciones entre las personas y su entorno. Por tanto, se trata de herramientas para facilitar la selección y composición de sistemas y materiales preferidos por los usuarios de la ciudad, lo que podría ayudar a crear ciudades más atractivas estéticamente para los usuarios de la ciudad.

El gráfico 12 muestra las áreas potenciales de desarrollo que se pueden implementar hoy en la búsqueda de ciudades poéticas: 1) mediante la integración de herramientas en la escuela de diseño y los procedimientos de planificación urbana para mejorar el desempeño de los creadores de ciudades; 2) incorporando métodos en el análisis de datos y estudios antropológicos urbanos para recopilar las expectativas de los usuarios de la ciudad más confiables; y 3) actualizando la marca de la ciudad y las campañas de concienciación urbana para unir tanto a los usuarios de la ciudad como a los creadores de la ciudad. (Ver gráfico 12: Potencial de las ciudades poéticas).

Gráfico 12

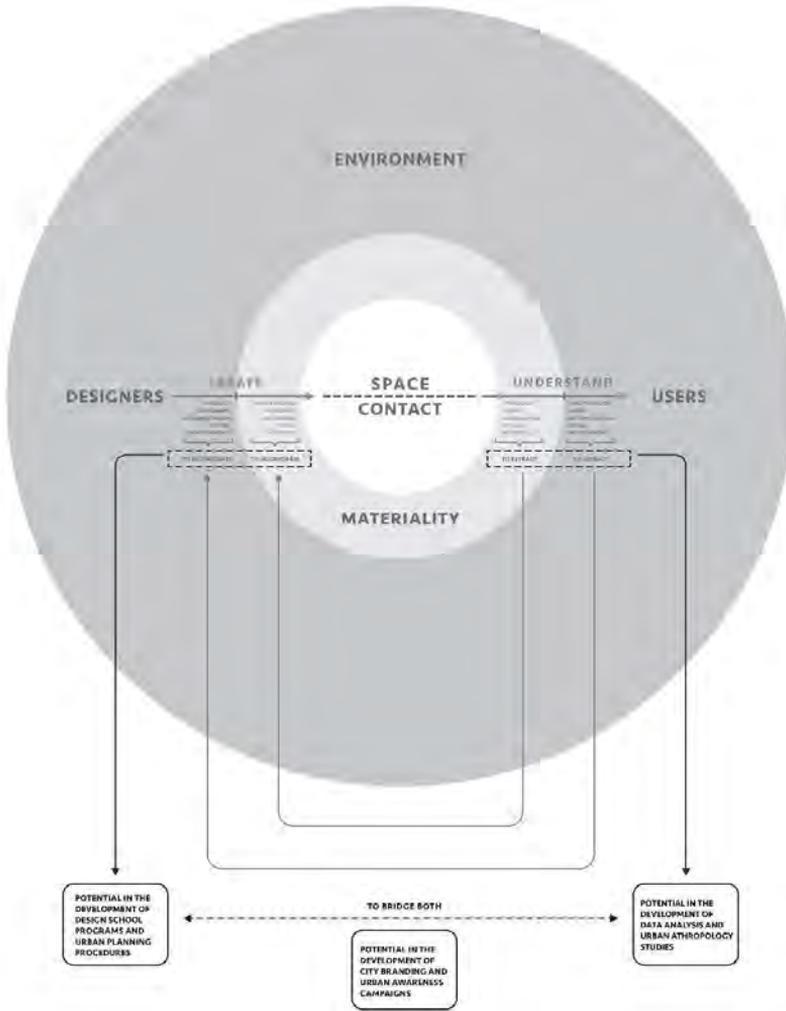


FIGURE 12. POETIC CITIES POTENTIAL  
JOHN VILLAR, 2021

## Conclusiones

Los modelos gráficos pueden facilitar la comprensión de sistemas complejos. Los modelos semióticos pueden ayudar a identificar, sintetizar, mostrar y por tanto, comprender las jerarquías e interacciones que ocurren entre los componentes de un sistema en el que hay una transferencia de significado. En el desarrollo de las ciudades siempre se pueden encontrar tanto sistemas complejos como transferencia de significados. Los entornos urbanos no solo están compuestos por la naturaleza, los edificios y la cultura, sino que también tienen un impacto profundo en el comportamiento de las personas. Por tanto, la clave para comprender el comportamiento de las personas está relacionada con su percepción del entorno. Si los creadores de ciudades diseñan ciudades conscientemente para promover la interacción armoniosa de las personas, deben considerar las expectativas deseables de los usuarios de la ciudad. El modelo de ciudad poética tiene como objetivo identificar, sintetizar, mostrar y comprender las jerarquías e interacciones que están en juego dentro del desarrollo de las ciudades, centrándose en los elementos atractivos que se pueden identificar dentro de ella.

En este punto es importante mencionar que el enfoque en ciudades poéticas no va en detrimento de los otros objetivos fundamentales de una ciudad, como su sostenibilidad (que se incluye aquí con la obra de Magnaghi). Como dice claramente Jakobson: las funciones no monopolizan el sistema, sino que se complementan entre sí. Este es el objetivo de ciudades poéticas: odas de los espacios, pensadas para su gente, donde las personas puedan navegar intuitivamente por sus espacios, interactuar con ellos en plenitud e identificar en ellos elementos arquitectónicos que enriquezcan su historia, identidad y cultura. En general sostenible y deseable.

Shanghai, 2021.

---

## Referencias bibliográficas

- ASHTON, John W. (1978). “Prólogo”. En: *Style in Language*. Cambridge: Thomas Albert Sebeok, MIT Press.
- BÜHLER, Karl. (2011). *Theory of Language: The Representational Function of Language*. Trad. Donald Fraser Goodwin. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- CALVINO, Ítalo. (2007). *Las Ciudades Invisibles*. Editado por César Palma. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.
- CERTEAU, Michel de. (2013). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, California: California University Press.
- CHANDLER, Daniel. (2017). *Semiotics: The Basics*. New York: Routledge.
- ELLARD, Colin. (2015). *Places of the Heart: The Psychogeography of Everyday Life*. Nueva York: Bellevue Literary Press.
- FISKE, John. (2011). *Introduction to Communication Studies*. Nueva York: Routledge.
- JACOBSON, Roman. (1978). “Closing Statement: Linguistics and Poetics”. En: *Style in Language*. Thomas Albert Sebeok MIT Press.
- KIRK, G. S.. (2010). *Heraclitus: The Cosmic Fragments: A Critical Study*. Londres: Cambridge University Press.
- MAGNAGHI, Alberto. (2011). *El proyecto local: Hacia una conciencia del lugar*. Barcelona: UPC.
- NÓTH, Winfried. (1998). *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- PEIRCE, Charles S. (1960). *Charles Sanders Peirce Collected Papers. Principles of Philosophy. Elements of logic*. Cambridge: Charles Hartshorne y Paul Weiss. The Belknap Press Harvard.
- SEBEOK, Thomas Albert. (1978). “Introducción”. En: *Style in Language*. Cambridge: Thomas Albert Sebeok MIT Press.
- ZÁRATE, Marcelo. (2011). “El ‘Proyecto Local’: una referencia de gran madurez dentro de la evolución del planeamiento ambiental”. En: *El proyecto local: hacia una conciencia del lugar*. Barcelona: UPC.

# Arquitectura: Cuerpo Espacio Cuerpo

**Bernardo Moncada Cárdenas**

Profesor de la Facultad de Arquitectura Pre-grado y Post-grado  
Universidad de Los Andes  
bmcad7@gmail.com

## Resumen

El artículo pretende abordar y comentar la relación del cuerpo humano con la ideación, construcción, y usufructo de arquitectura. Para ello se plantea un concepto de cuerpo diferente de la opacidad impenetrable del mismo como habitualmente se lo concibe; es una corporeidad abierta al mundo, consciente de las interacciones que –nos demos cuenta o no lo hagamos– constituyen nuestra real vida en el espacio, se trate de espacio natural o recinto construido, abierto o **resguardado**.

**Palabras claves:** Espacio, Cuerpo, Percepción, Fenomenología, Pintura, Visión, Movimiento, Arquitectura.

## Abstract

This article pretends to approach and comment on the relationship between human body and invention, building, and use of architecture. With this purpose, a concept of body is proposed different from the image of an opaque and impenetrable object as it is usually thought of; instead, it is a body open to the world, conscious of interactions which -consciously or not- constitute our real life in space, be it natural **or built, open or enclosed**.

**Key words:** Space, Body, Perception, Phenomenology, Vision, Movement, Architecture

Recibido: 12/12/2021. Arbitrado: 11/07/2022. Aceptado: 21/07/2022.

“Nuestra morada es impenetrable, y la habitamos.”

**Rafael Cadenas**

“There’s a human body when, between the seeing and the seen, between touching and the touched, between one eye and another, between hand and hand, a blending of some sort takes place – when the spark is lit between sensing and sensible.”

**Maurice Merleau-Ponty**

Aunque plasme su propuesta visualmente, mediante la tecnología más delirante y en la teoría más abstracta, al igual que Descartes escribiendo su óptica, el arquitecto no puede dejar de experimentar el peso de su cuerpo en un asiento ni la relación del mismo con el mundo a su alrededor. Para el artista, y sobre todo el arquitecto, el espacio es modalidad vivida de estar el cuerpo humano en el mundo, la arquitectura la modula, la *construye*. El arte ordena nuestro ser-en-el-mundo, *espacio interior del mundo*, media en el conocimiento conceptualmente estructurado del estado objetivo del mundo.<sup>1</sup>

A las categorías académicas de espacio filosófico, espacio matemático, espacio geográfico, espacio virtual, y espacio psicológico, habría que añadir una que pretende englobarlos: espacio arquitectónico. A este espacio del mundo interior, proyectado y construido, de la arquitectura, lo podemos llamar recinto y experimentarlo al aire libre, al igual que bajo cobijo.

El espacio es, ante todo, una manera de estar nuestro cuerpo en el mundo, y la arquitectura es –en tal estar- a la vez, su instrumento y expresión privilegiada.

---

1 PALLASMAA, Juhani. (1999). *Habitar*.

## A modo de introducción

A partir del siglo XX, los arquitectos hablamos insistentemente del espacio. Lo mencionamos, lo nombramos, aunque le Corbusier lo haya calificado expresamente como el *espacio inefable*. Él mismo, tras maravillarse de esa inefabilidad, habla extensamente del espacio:

Apropiarse del espacio es el primer gesto de los seres vivos, de los hombres y de las bestias, de las plantas y de las nubes, una manifestación fundamental de equilibrio y de vida. La primera prueba de la existencia consiste en habitar el espacio.

La flor, la planta, el árbol, la montaña están en pie, viven en un medio. Si un día nos dejamos atraer por su actitud verdaderamente tranquila y soberana es porque, aunque separados de su contenido, provocan resonancias a su alrededor. Sensibles a tanta unión natural, nos detenemos y contemplamos, emocionados por todas las concordancias que orquestan tal cantidad de espacio. Entonces advertimos lo deslumbrante que es todo lo que vemos. La arquitectura, la escultura y la pintura dependen específicamente del espacio y están ligadas a la necesidad de gestionarlo, cada una mediante sus propias herramientas. Lo que aquí se dirá es, esencialmente, que la clave de la emoción estética es una función espacial.

Acción de la obra (arquitectura, escultura o pintura) sobre su entorno: ondas, gritos o clamores (el Partenón en la Acrópolis de Atenas), los trazos que brotan como por radiación, como accionados por un explosivo; el lugar, próximo o lejano, se ve sacudido, afectado, dominado, acariciado. Reacción del medio: los muros de la obra, sus dimensiones, el lugar con el peso diverso

de sus fachadas, las extensiones o las pendientes del paisaje y hasta los horizontes desnudos de la llanura o los crispados de las montañas, todo el ambiente influye sobre ese lugar donde se halla la obra de arte, signo de una voluntad humana, a la que impone sus profundidades o sus salientes, sus densidades severas o vagas, sus violencias y sus suavidades. Se presenta un fenómeno de concordancia, exacto como una matemática, verdadera manifestación de acústica plástica, si se nos permite denominar así uno de los órdenes de fenómenos más sutiles, portador de alegría (la música) o de opresión (el estruendo).

Sin la menor pretensión, hago una advertencia relativa a la «magnificación» del espacio que los artistas de mi generación abordaron siguiendo el impulso tan prodigiosamente creador del cubismo, hacia 1910. Hablaron de la cuarta dimensión, con mayor o menor intuición y clarividencia, poco importa. Una vida consagrada al arte y, particularmente, a la búsqueda de una armonía, me ha permitido observar a mi vez el fenómeno a través de la práctica de las tres artes: arquitectura, escultura y pintura.

La cuarta dimensión parece ser un momento de evasión ilimitada, producida por una consonancia excepcionalmente justa de los medios plásticos empleados y desencadenada por ellos.

No es un efecto del tema elegido, sino una Victoria de la proporción en todas las cosas, tanto en los aspectos físicos de la obra como en la eficiencia de las intenciones, reguladas o no, aprehendidas o inaprensibles y, no obstante, existentes y deudoras de la intuición, milagro catalizador de saberes adquiridos, asimilados aunque tal vez olvidados. Pues en una obra concluida con éxito hay masas intencionales ocultas,

un verdadero mundo que revela su significado a quien tiene derecho, es decir, a quien lo merece.

Se abre entonces una profundidad sin límites que borra los muros, expulsa las presencias contingentes y realiza el milagro del espacio inefable.<sup>2</sup>

En esta introducción a su artículo en *L'architecture d'aujourd'hui*, Le Corbusier recorre en su paroxístico estilo los varios significados que el arte ha asignado al espacio: el espacio como *physis*, el espacio como percepción, el espacio como producto u obra, el espacio como fruición, y el espacio como experiencia *inefable* que oscila entre la asimilación vital de lo que entonces era la concepción de la nueva física, y la experimentación de los artistas visuales del momento, desde Cézanne al cubismo. Seguiré el esquema insinuado en el escrito del maestro francés.

### **El espacio percibido, la experiencia del espacio**

En su texto *L'Oeil et l'Esprit*, Merleau-Ponty efectúa una breve crítica de la *Óptica* de Descartes quien, según él “tuvo razón al poner el espacio en libertad. Su error fue elevarlo como un ser positivo. Fuera de todos los puntos de vista, allende toda potencialidad y toda profundidad, sin tener espesor real”<sup>3</sup>.

Al reducir el espacio a estructura conceptual de tres coordenadas, Descartes, aun abstrayéndose, partía inevitablemente de un fenómeno: experimentar su cuerpo, la corporeidad, esa videncia vidente que se sitúa en perenne movimiento, desplegándose en el mundo. Las deducciones en la *Óptica* no pueden haber arrancado de pensamiento puro, sino del sentido elemental de orientación, no como instrucción, sino como realización: gravedad,

---

2 Traducido de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, abril de 1946. Recuperado en <https://tecnne.com/biblioteca/le-corbusier-el-espacio-inefable/> junio 02, 2013.

3 MERLEAU-PONTY, Maurice. (1964). *El ojo y el espíritu*. p.13.

corporeidad y visión, que dan al sujeto actuales direcciones y sentido: arriba, abajo, izquierda, derecha, delante y detrás. Al intelectualizar lo más inmediatamente experimentable, tangible, para hacerlo más que pensable *calculable*, sucede lo que señala Merleau-Ponty: *el fenómeno del espacio se desvanece, se hace concepto sin espesor real*.

Pero en la experiencia del espacio transmutada en categoría absoluta, en *espacialidad*, no pierde el ser efectivamente relación: proyección del cuerpo hacia las cosas y entre ellas, constatación de posiciones que un sistema de puntos coordinados no es suficiente para describir en su plenitud. No hay espacio positivo, no hay espacio sin organismo que *espacialice*. De hecho la óptica como disciplina científica no puede negar su génesis en la evolución de la pintura desde la baja Edad Media al Renacimiento, cuando ciencia y arte no se habían distanciado. Las racionalizaciones matemáticas elaboradas provienen de la experiencia sintética de la totalidad cuerpo-visión.

La experiencia del espacio parece acontecer inclusive en el niño antes de nacer. ¿Y cómo no? Subyace en el sentido de orientación, en la sensación de disponerse, de adoptar una u otra posición, o en el desplegarse de su cuerpo, en el pequeño confinamiento donde se encuentra acomodado. Y desde esa primordial espacialidad. En el espacio el cuerpo se hace presencia para sí y para el mundo. Presente, *physis* pura: “El cuerpo es el protagonista de la experiencia espacial y, por tanto, lo podríamos asumir como una especie de *subjectum*, fenomenal y necesario –pero no metafísico”.<sup>4</sup>

Una percepción es interacción entre un objeto percibido y presente y un sujeto presente y perceptible, consciente de serlo. Este juego de intercambios se da en lo que la física llama un campo. Este campo es lo que llamamos espacio. Así pues, el espacio es a la vez subjetivo, intersubjetivo y objetivo. Existe -inclusive- desde antes que nuestro cuerpo despliegue acción en el mundo, desde antes

---

4 CHACÓN, José L. (2004). *El espacio del ser, el ser del espacio: la discusión acerca del espacio*. p.69.

de que seamos dados a luz. Es un juego de acciones, de energías, que siempre va más allá de lo que nuestra conciencia capta: Es “Inmanencia, porque el objeto percibido no puede ser extraño para quien lo percibe; trascendencia, porque siempre contiene más que lo actualmente dado”<sup>5</sup>

Como fenómeno, el espacio depende de la materialidad, se presente ésta como se presente, al respecto Hesselgren manifiesta:

La experiencia del espacio puede ser: por una parte, la experiencia del espacio sin límites determinados que nos rodea (en inglés Space) y, por otra parte, la experiencia de una clara delimitación experimentada de este espacio (en alemán, Raum).(…) Kant señaló lo atados que están todos nuestros pensamientos a nuestra inherente estructuración del recinto percibido, de modo que la formación de una imagen clara del acontecer físico implica la formación de representaciones dentro del marco de la percepción del recinto <sup>6</sup>

El espacio es recinto desde la experiencia prenatal en el útero, como ya hemos dicho, desde el dinamismo del organismo unicelular que se mueve en algún medio.

## El espacio pensado

Dividimos la pintura en tres partes, división ésta que extraemos de la misma naturaleza. Pues, como la pintura se esfuerza en pintar las cosas que se ven, fijémonos de qué modo estas cosas llegan a ser vistas. En primer lugar, cuando miramos una

---

5 MERLEAU-PONTY, Maurice. (1964). *El ojo y el espíritu*. p. 7.

6 HESSELGREN, Sven. (1964). *Los medios de expresión de la arquitectura*. p 289.

cosa, advertimos que es algo que ocupa un espacio determinado. El pintor circunscribe este espacio, y por esta razón llamará a este proceso de trazar el contorno con un vocablo apropiado, circunscripción. A continuación, al observar, distinguimos que muchas partes del cuerpo visto se juntan entre sí; el pintor llamará composición a dibujar estas conjunciones de superficies en su lugar correspondiente. Por último, al mirar discernimos los distintos colores de las superficies, cuya representación en pintura, dado que todas sus variaciones las recibe de la luz, se llamará adecuadamente entre nosotros recepción de la luz.<sup>7</sup>

Desde los presocráticos, diría incluso hasta para el pintor rupestre, el tema del espacio es un misterio irresistible. Todo lo visible lo es, pero esa experiencia envolvente y totalizadora que en general implica el mundo sensible, ha exigido desde el comienzo contemplación y racionalizaciones.

En su *Timeo*, Platón dedica un famoso fragmento al tema del espacio (lo llama *khora*), asignándole el papel de estado, o género, intermedio entre lo mismo, lo que permanece, y lo diferente, lo que está en cambio y movimiento. Parece deleitarse en el difícil juego entre extremos aparentemente inconciliables. Tomemos en cuenta que la presencia física de las cosas, la *physis* de los griegos, es fenómeno que brota, nace, ante nuestros sentidos. Razonablemente es necesario un ente suficientemente cargado de potencialidades en el cual puedan las cosas surgir. El espacio, el *khora*, es entonces entendido por un *razonamiento espurio, bastardo* que lo piensa por necesidad, para explicarse que de las ideas intangibles puedan tomar cuerpo las cosas; sobre él todo lo existente puede escribirse, a partir de él todo puede venir a la luz. Al mismo tiempo, es entendido como el necesario recipiente que alberga el presentarse de las cosas: “Y hay una tercera naturaleza, que es el *khora* (espacio), y es

---

7 ALBERTI, Leone Battista. (1999). *De la pintura*. Libro II. p. 93.

eterno, y no admite destrucción, y provee albergue para todo lo creado; es aprehendido sin ayuda de sentidos, por una especie de razón bastarda, y es difícilmente real. Lo contemplamos como en un sueño. Decimos de todo lo existente que necesariamente debe estar en algún lugar y ocupar un espacio, pues lo que no está en tierra ni en cielo carece de existencia”.<sup>8</sup>

Y en cierto modo, el texto se sale con la suya, estableciendo ese ente como sueño en el cual la aparición de las cosas tiene lugar. Pero la fortaleza de esta investigación no es la filosofía y no se pretende aquí argumentar sobre otra cosa que no sean los orígenes del espacio como concepto, como idea, que intenta formalizar el fenómeno en su complejidad.

Del espacio así concebido, tentativamente definido, en el renacimiento se pasa al espacio cósmico, sideral, interestelar, donde la curiosidad de la naciente ciencia va poco a poco abriendo camino a la captura del ente indescriptible, inconmensurable, infinito, que asoma el *Timeo*, aunque ya en términos que apasionan posibiliten la investigación científica. La idea del espacio se relaciona con la palabra *infinito*.

La contemplación y la investigación del espacio como concepto han fascinado a los científicos y filósofos. Para el pensamiento, la idea del espacio es no solamente un recurso lógico necesario, sino el rondar por un ámbito arrebatador.

### **El espacio ocasionado y ordenado**

La labor del arquitecto de hoy oscila, con mayor o menor conciencia, entre esa presencia del espacio des-corporeizado, espacio-dimensión, y la de su propio cuerpo que se hace espacio-extensión. Es la conciencia de la espacialidad de nuestros cuerpos la que da origen a lo que los arquitectos llamamos *escala* de

---

8 PLATO. (1971). *Timaeus and Critias*. pp. 71-72. (Traducción libre de la versión inglesa de Desmond Lee).

una manera peculiar. La escala para el arquitecto es la sensación de adecuación entre el cuerpo y el ámbito que lo alberga, no solamente en cuanto a ajuste dimensional, sino en cuanto a un algo menos definible, que es el *encontrarse-en*. Es lo que permite al que proyecta arquitectura, prever, o mejor dicho presentir, la situación de un cuerpo en su proyecto: presentir el espacio.

La arquitectura opera con desenvoltura en los tres espacios: el espacio *stadion*, dimensional, el espacio percibido y el espacio concebido y conceptuado.

Sin definir cabalmente su concepción del espacio, la teoría de arquitectura había terminado por concebirlo como el volumen vacío contenido en una construcción. Siempre sin embargo, como lo muestran los escritos desde Alberti a Le Corbusier, ha quedado como un descontento por no alcanzar a conceptuar el espacio presentido, un *objeto intersubjetivo* cuya vivencia llega a ser el principal aporte que la obra arquitectónica ofrece a la humanidad, más allá del confort y de la utilidad.

## El espacio percibido, para los arquitectos

A partir de las psicologías de la percepción, y la Gestalt, introducidas en los estudios de la Bauhaus, y el creciente interés de los teóricos por los avances en la fenomenología, la experiencia de la arquitectura, se ha abierto camino a una ampliación de cómo es considerado el espacio arquitectónico. Se presenta como una experiencia holística de rica complejidad. Trasciende la centralidad de la visión al integrar ésta en un complejo de percepciones que dan lugar al recinto como fenómeno. Se ha desarrollado lo que Pallasmaa denomina en su obra *Los ojos de la piel: crítica al ocularcentrismo*, poniendo en el centro el cuerpo y rechazando los defectos que, según su estudio, han sido introducidos en la arquitectura por el predominio de la que llama *arquitectura retiniana*, la cual aplanaba la concepción y percepción de lo arquitectónico, confinándolo a un absolutismo de lo visual que termina fomentando un nihilismo de la objetualidad de lo construido. En la experiencia de quien escribe, como arquitecto, esta visión crítica de la creciente intangibilidad del objeto arquitectónico, tras el renacimiento se hizo constante preocupación desde los primeros años de carrera, estudiando los abordajes de la Bauhaus y

los textos del finlandés Sven Hesselgren. Además está decir cuánto entusiasmo suscita concordar con los escritos de Pallasmaa.

El siglo XXI está signado para los arquitectos por una percepción del objeto arquitectónico que va más allá de lo visual, interiorizándolo y a la vez observando y sorprendiendo su materialidad, su carnalidad.

## **El espacio concebido**

Una primera apertura a presentar aquí, es la que Philippe Boudon, desarrolla en su trabajo *Sur l'espace architectural: Essay de l'epistémologie de l'architecture*:

Recordaré que la hipótesis de trabajo que me ha inspirado, es la fórmula de Gastón Bachelard del “espacio sobre el espacio” distingue el espacio como se vive a diario y el espacio como se construye para comprenderlo, siendo el segundo, se podría decir usando una expresión de Henry Poincaré, un “espacio representativo” del primero, del espacio concreto. Lo que está en juego aquí está en relación con la idea kantiana del espacio entendido como una “forma a priori de la representación”.

Sabemos que la noción de espacio, después que Kant quiso considerarla así, tuvo que ser “repensada” por la filosofía, teniendo en cuenta la aparición, en matemáticas, de nuevas geometrías.

Además, el hecho de que el espacio arquitectónico solo exista por haber sido diseñado, que sigue siendo una idea central de esta obra, implica precisamente un desplazamiento del espacio arquitectónico hacia el espacio que lo produjo, el espacio de diseño, ficción teórica que es el “objeto” - y nombrar el propio espacio

arquitectónico - de la arquitectura: objeto que ésta modela bajo el término de espacio arquitectónico para no prejuzgar la imposibilidad de otras modelizaciones.<sup>9</sup>

Siguiendo el *espacio soñado* de Bachelard en su *Poética del Espacio*, Boudon introduce el *espacio concebido*, o *espacio de concepción*, es decir, una *modalidad* de espacio, diríamos, que vive en la mente ejercitada del proyectista arquitectónico. Efectivamente, la clave de la prefiguración del objeto con sus complejidades es la estructuración mental de un tal espacio. Es mental, aunque porta consigo la experiencia del cuerpo perceptivo, la impronta de los sentidos y del sentido corporal. También la experiencia del espacio concebido puede ser objeto de estudio fenomenológico, además de neurológico o psicológico. Para quien aborda la arquitectura desde un campo exterior a ella, conocer la existencia de un espacio como ese es básico. Ese espacio internalizado, experiencia subjetiva aunque cargada de objetividad, podría explicar también el fuerte sentido de espacialidad que desarrolla un invidente. Pero éste no es el tema de nuestro escrito.

---

9 Je rappellerai que l'hypothèse de travail m'a été inspirée par la formule de Gaston Bachelard d'un "espace sous l'espace" - Il distingue l'espace tel qu'il est quotidiennement vécu et l'espace construit pour le comprendre, le second étant, pourrait-on dire en utilisant une expression d'Henry Poincaré, un "espace représentatif" du premier, l'espace concret. L'enjeu est ici en rapport avec l'idée kantienne de l'espace entendu como "forme a priori de la représentation". On sait que la notion d'espace, depuis que Kant l'a voulue considérer ainsi, a dû être "repensé" par la philosophie compte tenu de l'apparition, en mathématiques, des nouvelles géométries. Par ailleurs, que l'espace architectural ne doive d'exister que d'avoir été conçu, qui est encore ici une idée centrale de cet ouvrage, entraîne bien un déplacement de l'espace architectural vers l'espace qui l'a produit, l'espace de conception, fiction théorique qui est l'objet" - et nomme l'espace architectural lui-même - de l'architecturologie: objet que celle-ci modélise sous le terme d'espace architecturologique afin de ne pas préjuger de l'impossibilité d'autres modélisations. BOUDON, Philippe. Marsella. *Sur l'espace architectural*. pp. 14 y 15.

## El espacio conceptuado en arquitectura, espacio luz y espacio *líquido*

En arquitectos como Tadao Ando, Luis Barragán, o Steven Holl, pareciera que la fenomenización del espacio se ha centrado en la luz contenida y conducida, como en un juego disciplinado e intenso. Ya en sus obras, aunque la materia construida se impone, insurge la propuesta de un espacio libre. Es un camino que conduce hacia la hoy llamada *nueva materialidad*, la materialidad que oscila, fluye, entre lo tangible y lo virtual, la experiencia de lo real fomentada por las redes.

Sin embargo, es en el coreano-japonés Toyo Ito donde se encuentra la mayor consciencia de este proceso de fenomenización del movimiento, incluyendo lo virtual: Toyo Ito aparece como un buen continuador del Baudelaire de *Los pasajes de París*, espectador alucinado, genuinamente interesado en la realidad cambiante que viene al encuentro, en un embeleso sin escándalos que aprehende e integra: “Se trata de generar un espacio como fluido, en el que se sucedan incesantemente movimientos de ida y vuelta entre la ficción y la realidad. Para mí, el espacio ideal de la arquitectura es el que me hace sentir que estoy siempre dentro de él. Para realizarlo como una nueva arquitectura, haría falta describir algún otro sistema que supere el orden y racionalidad arquitectónicos del clasicismo.”<sup>10</sup>

En la contemplación de la naturaleza líquida del cuerpo, un cuerpo en sí fluido y dinámico, en contraposición con el noble cuerpo centrado de perfecta y rígida estructura, que idealizó el humanismo renacentista, no solamente propone una nueva relación con el propio cuerpo. Propone –y sobre todo– reconoce el flujo entre el cuerpo y un espacio de energía, con el cual en realidad vivimos en interacción, que nos rodea y en el cual nos desplegamos como espectáculos observados en las redes, un nuevo espacio, más bien un campo: “Si el modelo ideal de la arquitectura del Renacimiento se apoyaba en esta

---

10 ITO, Toyo. (2000). *Escritos*. p. 65.

concepción estática del cuerpo, ¿en qué puede apoyarse una arquitectura que considera al cuerpo humano como un sistema de fluidos? Por ejemplo, ¿cómo sería un espacio creado exclusivamente por una cortina? Aunque hoy día se utilizan para delimitar espacios de carácter muy formal, como por ejemplo en ceremonias, antaño se utilizaban para formar un espacio más dinámico y libre, identificándose con la naturaleza”.<sup>11</sup>

Citando una novela de Ken Kaiko., en el aparte titulado *El espacio blando*, Toyo Ito hace uso de un erotismo, poco común (injustamente poco común) cuando se habla de arquitectura: “(...) cuando ellos vuelven su mirada del muro de revestimiento de cristal que rodea el espacio universal inorgánico, hacia las copas, -que parecen unas frutas hechas sólo con el núcleo de un ágata-, ya en ese espacio hecho de acero y de cristal, se está iniciando el centro de una especie de remolino que está distorsionando su homogeneidad. El corazón de ese remolino que brilla con una tonalidad carmesí clara (...), ese rojo tiene una profundidad que no se puede expresar con palabras y parece que en ese corazón oscuro está escondido un continente, una selva o un precipicio (...)”<sup>12</sup>

Un espacio que se funde con nosotros o viceversa (como pude experimentar al abrirse ante mis ojos el valle de Otavalo, en Ecuador, suscitando una experiencia de fusión corporal con la visión contenida entre verdes montañas y el suelo cultivado). El espacio de una sensibilidad como la que proyecta la ejemplar Mediateca de Sendai, con sus columnas como algas que fluctúan en la liquidez del mar transparente.

La carnalidad de la que hablamos es, entonces diferente de la opacidad impenetrable del cuerpo como lo hemos concebido; es una carnalidad abierta al mundo, consciente de las interacciones que –nos demos cuenta o no lo hagamos- constituyen nuestra real vida en el espacio, se trate de espacio

---

11 *Ídem.* p.71.

12 *Ídem.* p. 84.

natural o recinto construido, abierto o resguardado. Un espacio que fluye y vibra. Un espacio, como, citamos al principio que es la *chispa entre el que siente y lo sensible*, quizá el espacio inefable que vislumbraba Le Corbusier.

Mérida, 2021.

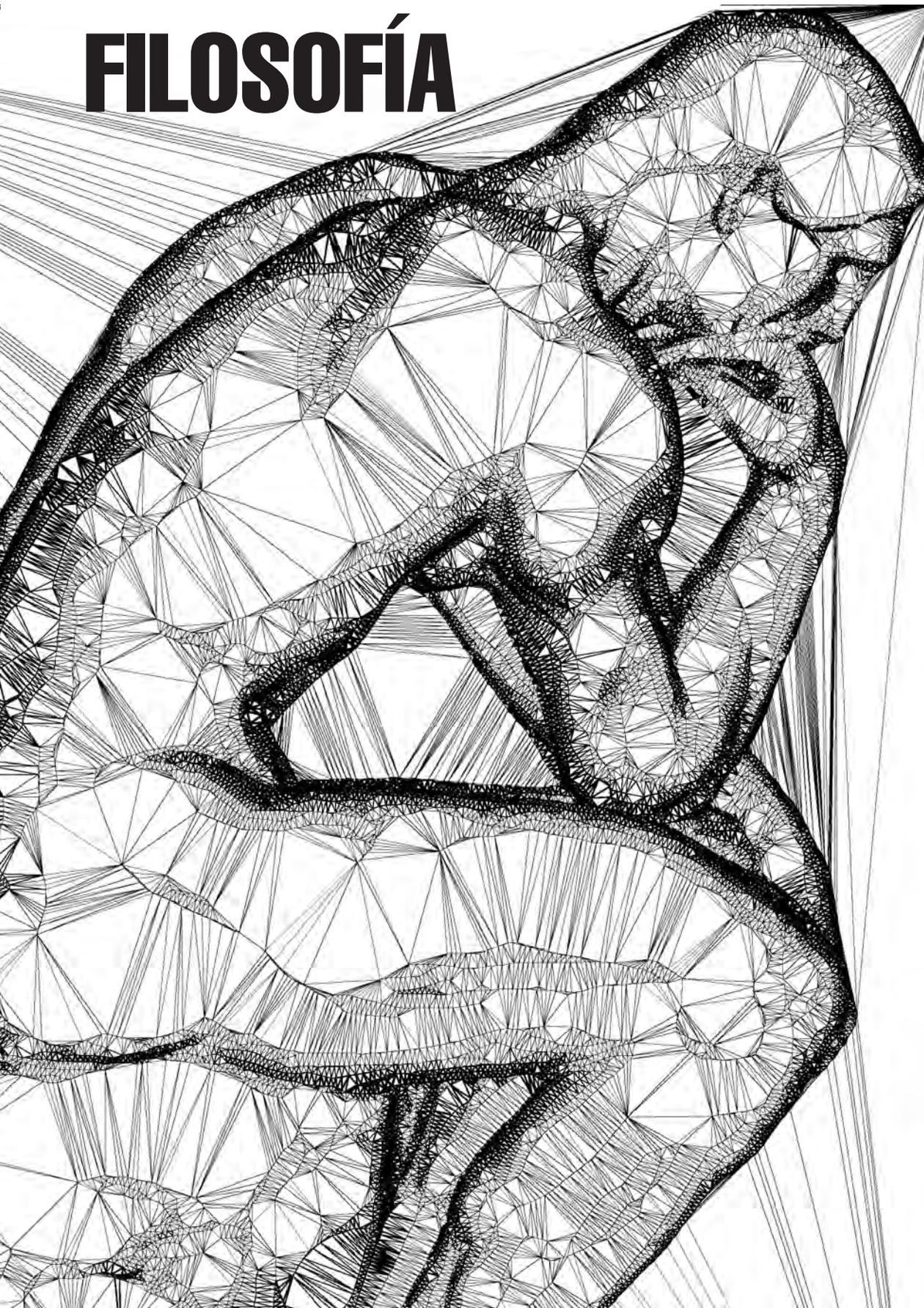
---

## Referencias bibliográficas

- ALBERTI, Leone Battista. (1999). *De la pintura*. Madrid: Tecnos.
- BENEVOLO, Leonardo. (1964). *La captura del infinito*. Buenos Aires: Universitaria.
- BOUDON, Philippe. (2003). *Sur l'espace architectural*. Marsella: Paréntheses.
- CHACÓN R, José L. (2004). "El espacio del ser, el ser del espacio: la discusión acerca del espacio" En: *LOGOI Revista de filosofía*. (7). Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- HESSELGREN, Sven. (1964). *Los medios de expresión de la arquitectura*. Buenos Aires: Universitaria. (EUDEBA).
- LE CORBUSIER. (1964). "El espacio inefable". En: *L'Architecture d'Aujourd'hui*. París. Traducción de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, abril de 1946. Recuperada en <https://tecne.com/biblioteca/le-corbusier-el-espacio-inefable/> junio 02, 2013
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Traducción: Jem Cabanes. Barcelona: Edición 64.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1964). *El ojo y el espíritu*. Tít., Orig.,: *L'Oeil et l'esprit*. París: Gallimard. (S/D).
- PALLASMAA, Juhani. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PALLASMAA, Juhani. (2006). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PLATO. (1971). *Timaeus and Critias*. Traducción: Desmond Lee. Middlessex. Penguin Classics. (S/D).
- ITO, Toyo. (2000). *Escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

ACERCA DEL ESPACIO EN LA

# FILOSOFÍA



# Filosofando el espacio

**Don Rodrigo Martínez-Andrade**

Coordinador de la Cátedra Libre de Estudios Orientales  
Universidad de Los Andes  
doncreator@gmail.com

Como pensador de lo *caórdico* y *las caordiscencias*<sup>1</sup>, no puedo dejar pasar la oportunidad de reflexionar como en la cosmovisión mítica de la Grecia pre-homérica y posterior, había varias concepciones con respecto a la comprensión del 'espacio' –arquetípicas, si se nos permite con C. G. Jung, *lo real eternizado*, como los califica Villalobos<sup>2</sup>–. El término proviene del latín *spatium* y éste de σπαω (arrastrar, expeler/tirar) y de allí σπάδιον - *spodium* (campo abierto, para arar o cazar, competir con lanzas) posiblemente de donde vino *estadium*, como esa dimensión explanada donde se puede ir despacio, esperar o estar, establecerse, por su condición de abierto y albergable.

En el inicio, según Hesíodo<sup>3</sup> s. VIII - VII a.n.e., en la Teogonía, se vislumbraba la apertura primaria, Χάος el *Caos* originario, la hendidura del abismo insondable, el vacío misterioso donde preexistía la sustancia primigenia, un amasijo sin-orden, todas las esencias indiferenciadas desbordándose. Espacio de lo incierto, estadio nebuloso, campo mutable; quizás como el ἀρχή - *arké*, principio u origen rector de la *physis* naturaleza, propuesto por Anaximandro de Mileto<sup>4</sup> s.VI a.n.e., el ἀπειρον - *ápeiron*, lo indeterminado e incierto, sin-

1 Cfr: MARTÍNEZ-ANDRADE, Don Rodrigo. (2010). *Onto-trans-epistemología Compleja de la Creatividad. Co-osadías Caordiscientes para 'Darse a Luz' Creadores*. UNIEDPA: Panamá.

2 Cfr: VILLALOBOS, Magaly. (2006). *A Puntadas*. Alfadil: Venezuela.

3 Cfr: HESIOD. (1966). *Theogony*. London: Oxford University Press.

4 Cfr: GIGON, Olof. (1971). Hesíodo. *Los orígenes de la filosofía griega. De Hesíodo a Parménides*. Gredos: Madrid.

periferia, sin-límites precisos. Del inaugural y primitivo Caos emanaron o fueron expelidos, toda la cosmogonía de principios constitutivos albergados –antropomórficos para ser distinguidos– como *Gaia* (tierra/mundo) y *Tártaro* (inframundo), *Erebo* (tinieblas, espacio de oscuridad) y *Nix* (Noche, espacio que oculta), Eros (el que integra los espacios) y Océano (el que los desintegra), entre otras formas concebidas como proto/ultra-espacios primordiales, del primer orden, como nociones intuitivas y transmisibles de la gnosis mítica griega.

De *Gaia* o *Gea* devino Urano... Ella, la tierra que expele fuego; Él, el aire que expele agua. Éste par primigenio representa a la madre Tierra/Gea, la de grandes pechos y anchas caderas<sup>5</sup>, fuente de la vida y lo visible; y al padre Firmamento/Cielo/Urano, el hacedor de lluvias que fertiliza a Gea desde su cúpula estrellada. *Ella*, el escenario seguro y medible, material y empírico, Τόπος -*Topos*, el lugar de lo preciso; y Él, la escenografía sutil e histórica, aérea, intuitiva y abstracta, Χώρα -*Khôra*, la región que abarca y cubre. Espacialidades duales, si se quiere, medida y desmedida, horizontalidad y verticalidad, abajo y arriba, cavar y erigir, contener y cubrir, el más acá y el más allá, en sí... lo físico y metafísico, del Espacio primario.

*Gea* y *Urano* son en lo simbólico, lo que *tópos* y *khôra* a lo semiótico, nociones del espacio, que representan la espacialidad dentro del horizonte percibido que todo lo cierra; símbolos/términos que corresponden a los principios léxicos, epistémicos, geográficos, respecto al Espacio, empleados por la tradición Occidental greco-romana desde sus orígenes con los griegos<sup>6</sup> míticos/poéticos/trágicos (en Homero, Hesíodo, Orfeo, Alcman, Esquilo...), históricos (Heródoto, Tucídides, Hecateo, Jenofonte...), filosóficos (Sócrates, Platón, Aristóteles...), para dar precisión a sus discursos respecto a εὐρύς –*eurús*, lo vasto y amplio del mundo que nos circunda,

5 Cfr. HESÍODO. (1986). *Teogonía. Trabajos y los días*. Alianza: Madrid.

6 Cfr. KIRK, G.; RAVEN, J. E. (1974). *Los filósofos presocráticos*. Gredos: Madrid.

de aquello magnificante, inmensurable, imponderable, pues sus medidas extralimitan la escala humana.

En la presente sección de Filosofía que me corresponde presentar, no quise renunciar a esa cosmovisión fundante del Espacio y su Espacialidad, para dejar entrever tras los bastidores filosóficos un atisbo mitosófico que precede al de las escuelas de los *filósofos del inicio*, como los llama Gadamer, los *preplatónicos de la época trágica* como afirma Nietzsche, que comienzan en la tradición institucionalizada con Tales de Mileto, el último sabio y el primer filosofante.

El primer artículo es el último de Sandra Pinar (1959 - 2022), filósofa, esteta, curadora y crítico de arte contemporáneo, profesora de la USB, la UCAB, entre otras, quien partió al Caos como rendija entre Urano y Gea... entre el Cosmos Sideral y la Tierra, dejando su amistad fraterna, su original estilo de docencia e investigación contemporánea; o quien se disolvió en el *Ápeiron* de Anaximandro, dejando su infinito rastro de saberes entre nosotros; o quien dejó su espacialidad finita por una espacialidad mayor que la albergue.

Su ensayo, titulado: *Tiempos de Espacialización: El espacio como dimensión determinante*, articula a W. Benjamin con M. Foucault y M. Heidegger, ante la realidad contemporánea que ya no representa a la arquitectura como artificio, como artefacto cultural político, sino como mecanismo que guarece aconteceres, como espacio determinante de lo heterogéneo, como dispositivo para tener lugar, como artefacto de espacialización de lo emblemático.

David de Los Reyes, denomina su interpelación: *El espacio, un tema filosófico amplio y sinuoso. Su perspectiva desde Descartes, Kant y Hegel*. En ella, el autor, filósofo, esteta y músico, profesor de la UCV y de UArtes en Ecuador, compila tres miradas que demarcan al pensamiento respecto a la espacialidad. Inicia con la filosofía moderna cartesiana de la *res extensa*, que diserta sobre el espacio, no como un algo separado de la materia o el cuerpo, sino asociado a éste, como acción creadora que le alberga, le acoge, lo muestra desde su *ocularcentrismo* que devendrá en observación científica. La segunda, la

filosofía de la ilustración kantiana, que rechazando el carácter idealista, por uno trascendental, con el que nos saca del sueño de la espacialidad como algo del afuera y nos despierta a la *a-prioridad* de la intuición del espacio presente tanto en la entelequia como en la sensibilidad, como estructura inconsciente, con los que se percibe, nombra y conoce la realidad empírica integradas en el sí mismo de la mente humana. En la última parte de su artículo, aparece Hegel con sus dos acepciones en las que se vinculan el espacio y el tiempo. La del *espacio natural*: el de lo *uno-junto-a-lo-otro*; y la del *espacio histórico*: el de lo *uno-distanciado-de-lo-otro*. En ambas el espíritu aparece *fuera-de-sí* y desaparece transformado, en ambas se apropia del espacio teleológico en el devenir dialéctico de la realización de la historia universal.

María Ramírez Delgado. Msc. en filosofía y profesora de la USB, la Universidad Monte Ávila y Seminario Interdiocesano Santa Rosa de Lima, ensayista y Gerente Cultural. Rotula su artículo como *El espacio de la consciencia: arquitectónica de la subjetividad*. Este es un texto que provoca estalquearlo y contar el recorrido para develar el océano en que desemboca, una compilación de autores de altura, tales como Platón, Teresa de Ávila, William James, Juan Nuño y C.G. Jung, entre otros que con sus voces en coro cantan el espacio de la consciencia, en cuatro movimientos, momentos plenos de metáforas que nos acercan a lo intersubjetivo, abierto como arquitectónica, intencional.

Por su parte José Luis Chacón R., arquitecto, filósofo, esteta, profesor de la ULA, en su artículo: *Sentido(S) del Espacio según Merleau-Ponty*, ofrece un enfoque del ser-en-situación, como tesis central de la fenomenología de la percepción merleauPontiana, como ser espacial en cuanto a que el espacio es ser existencial, al que Chacón R. contrasta su interpretación con Ramírez Cobián, Montero, Heidegger y Arias Muñoz, a través de tres concepciones del sentido: ontológico, *deseo de descubrir el ser del espacio*; antropológico, como *relación entre hombre y espacio*, en el que la intencionalidad del cuerpo-sujeto que habita su mundo, se integra a éste y lo constituye simultáneamente. Y, un sentido estético, desplegado a partir de *la actitud fenomenológica que se dirige a la realidad del espacio*. En su aproximación filosófica, Chacón R. concluye

que Merleau-Ponty, en su *Fenomenología de la Percepción del Espacio*, nos permite comprender el modo, existencial, en que vivimos en el mundo, siendo el espacio un fenómeno paradójico que recogemos a través de la experiencia.

Por último, en la sección de filosofía, Rebeca Pérez, MSc. en filosofía, profesora de Geografía en la ULA y Escritora, en su artículo *Del espacio celeste al espacio terrestre: la unidad del cosmos*, vincula la filosofía pitagórica, a las concepciones respecto al espacio del *Timeo* de Platón. La autora afirma que ante las preguntas referidas a la temática del espacio-lugar y paisaje desde la perspectiva de la geografía humanista y más allá de la percepción, la experiencia estética del paisaje se conecta con la existencia, con la pertenencia de un alma a su paisaje, a ese con el que se identifica por *parentesco*. Una experiencia única y personal. Sin embargo, Pérez, concluye que es universal, porque *el alma del paisaje y del lugar y nosotros 'somos' physis*.

Finalmente pasamos del espacio caótico, como fuente inconcebible e infinita al espacio cósmico, del orden primigenio, capaz de ser examinado, geometrizado, estudiado. Pasamos del pensamiento mítico como prolegómeno al pensamiento filosófico de nuestros articulistas que piensan el espacio lejos de esta cosmovisión primigenia.

Así como Newton en la ciencia clásica y la polémica entre racionalistas *vs.* empiristas, son herederos de la tradición mediterránea-greco-hebrea, que asume el espacio medible como el afuera expuesto, cartografiable, transformable, que desde la tradición judeocristiana, asumen a Eva y Adán como los primeros nomencladores y geodesios, y al Moisés del Éxodo –como el correlator del 4to. libro del *Tanaj* Hebreo, *Pentateuco* o *Antiguo Testamento*, el libro de *Números*– quien censa a las tribus y al pueblo, crea el ritmo de los ritos, y mapea el espacio. En filosofía, fue Aristóteles el encargado de categorizar y cartografiar el mundo; y antes que él, Pitágoras, el que reduce a números cuantificables, operativos y especulativos, aplicables al espacio que habitamos y nos rodea. Hasta que, en los albores del s. XX, con Max Planck, Heisenberg, Schrödinger, Einstein, el espacio se hace cuántico y relativo, modificable por el observador e

inexistente, fundido con el tiempo, y trasciende la dicotomía del afuera objetivo y la experiencia objetivizante.

En la actualidad que nos interpela, el espacio métrico, vuelve al *Caos*, ya no el del espacio mítico de Hesíodo, sino al *espacio matriz*, que Spavieri<sup>7</sup> concibe “(...) al otro lado de la dialéctica, consiste en el espacio como entidad activa, con propiedades y atributos físicos, el cual toma parte en los eventos que tienen lugar en su interior, es decir, un espacio al que estos eventos también dan forma, lo categorizan y redimensionan”. Espacio matriz, cuántica del espacio interior.

Mérida, 2022.

---

7 SPAVIERI, G. (2005). *Los Fragmentos del Arco Iris*. Consejo de Publicaciones ULA: Mérida. p.39.

# Tiempos de Espacialización

## El espacio como dimensión determinante

**Sandra Pinardi**

Universidad Simón Bolívar - Universidad Metropolitana  
Caracas, Venezuela  
sandrapinardi@gmail.com

### Resumen

Este ensayo trata acerca de la espacialización que marca y define el mundo contemporáneo, entendida como el establecimiento de una realidad fundada en los principios de determinación del espacio. Una realidad heterogénea, fundamentalmente política, en la que los artificios y artefactos culturales ya no se proponen como *objetividades*, presencias o representaciones, sino como dispositivos para el *tener lugar...*, como mecanismos que acogen y albergan acontecimientos. Dentro de estos tiempos de espacialización, la arquitectura se presenta como el artefacto emblemático.

**Palabras claves:** *tener lugar...*, espacialización, arquitectura, artefactos culturales, espacio.

### Abstract

This essay deals with the spatialization that marks and defines the contemporary world, understood as the establishment of a reality founded on the principles of determining space. A heterogeneous reality, fundamentally political, in which cultural artifacts and artifacts are no longer proposed as *objectivities*, presences or representations, but as devices for *taking place ...*, as mechanisms that welcome and host events. Within these times of spatialization, architecture is presented as the emblematic artifact.

**Key words:** *taking place*, spatialization, cultural artifacts, space.

## Tiempos de espacialización

En los años 30 del siglo XX, Walter Benjamin afirmaba<sup>1</sup> que el cine (la imagen en movimiento) no aparecía en el mundo únicamente como un *nuevo medio* de expresión y comunicación, como una nueva forma de *lenguaje*, tampoco como un simple e inofensivo artilugio tecnológico o como una innovadora tecnología de reproducción y producción de imágenes. Aparecía también como un poderoso artificio (o artefacto) de transformación cultural, que modificaría sustantivamente el modo como estructuramos y comprendemos la realidad, la forma como elaboramos nuestros procesos de significación, en el que se concentran y se condensan, algunos de los cambios más significativos que tienen lugar en la experiencia humana a partir de la revolución industrial y, posteriormente, a lo largo del advenimiento del mundo mediatizado y tecnológico<sup>2</sup>. Indudablemente, la experiencia humana se ha expandido (podemos experimentar realidades que exceden nuestros *sensorios ingénitos*<sup>3</sup>), ha abandonado sus determinaciones espacio-temporales (el tiempo ya no es una secuencialidad inalterable, al menos simbólicamente, y el espacio no es necesariamente contigüidad presencial), se han diversificado los modos y fórmulas de aprehensión y comprensión humanas, las fronteras entre lo real y lo imaginario se han difuminado, igualmente los límites entre lo visible y lo invisible, o entre lo material y lo ideal<sup>4</sup>.

Dentro de estas transformaciones, las ideas de *presencia*, *representación*, *ficción* y *relación* han adquirido un status *ontológico* nuevo o distinto, no

---

1 Cfr: BENJAMIN, Walter. (2019). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". En: *Illuminations*. En este texto Benjamin pone en evidencia las transformaciones que implica la aparición de la *imagen técnica* (cine y fotografía), transformaciones que se dan tanto en el ámbito del fenómeno y de la experiencia posible, como el modo en que la realidad y las constituciones lingüísticas afectan y subyugan al sujeto y la conciencia.

2 "Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente". (Traducción personal) *Op.Cit.* p. 3.

3 Cfr: MAYZ VALLENILLA, Ernesto. (1990). *Fundamentos de la meta-técnica*.

4 Sobre estas diferencias epocales han reflexionado la mayor parte de los filósofos de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI, desde Foucault hasta Couchot todos ellos destacan el paso a una estructura cultural cada vez con mayor contextura relacional.

sólo porque escapan y eluden las delimitaciones subjetivas (conformaciones propias de la subjetividad o conciencia humana, que son de textura *temporal y secuencial*) y se han realizado a partir de *programaciones* técnicas y maquínicas<sup>5</sup> (propias de la exterioridad, relacionadas con el *montaje* de textura *espacial y aproximación*) instalándose así una realidad que pareciera estar estructurada a partir de unos *principios* de ordenamiento *espacializados*, en los que es el espacio y no el tiempo el elemento fundante<sup>6</sup>.

En efecto, mientras que la conciencia o subjetividad tienen al tiempo y la secuencialidad como mecanismos determinantes, la exterioridad: los discursos, la cultura, el lenguaje y los actos de palabras, tienen el espacio y la contigüidad, el des-alejamiento y la dirección como mecanismos determinantes. Así, hemos transitado visiones de mundo en las que se suponía un acontecer progresivo, teleológico, en los que el pasado y el porvenir se distanciaban irreversiblemente en una continuidad inalterable; *lo ya sido* estaba irremediamente desaparecido y *lo que será* era un espacio de proyección y anhelo, a visiones de mundo en las que no hay progreso sino plurales, redes relacionales que varían constantemente y se modifican unas a otras en el contacto, múltiples sistemas de ordenamiento que se dan concomitantemente, visiones de mundo en las que *lo ya sido* se reinscribe variando sus determinaciones y *lo que será* es una continuación del *siendo*. En otras palabras, si desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera del XX la concepción del hombre, de su hacer y

---

5 Para entender sobre la imagen técnica ver Edmond Couchot en sus diversos libros y ensayos.

6 "(...) las imágenes mecánicas (...) liberan a sus receptores por arte de magia de la necesidad de pensar conceptualmente, al mismo tiempo que reemplazan la conciencia histórica por una conciencia mágica de segundo orden y reemplazan la capacidad de pensar conceptualmente con una imaginación de segundo orden". FLUSSER, Vilém. (2000). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio a la superficialidad*. p. 17. "Mientras deambula por la superficie de la imagen, la mirada de uno toma un elemento tras otro y produce relaciones temporales entre ellos. Puede volver a un elemento de la imagen que ya ha visto, y 'antes' puede convertirse en 'después': el tiempo de escaneo es una recurrencia eterna del mismo proceso" (*Op. Cit.*, p. 8-9), el mundo elaborado desde las imágenes tradicionales hace nacer el "mundo" de acuerdo a sus propios sistemas de ordenamiento, y el mundo parece tener esas condiciones que le otorgan las imágenes como algo que le pertenece genuinamente. (*Op.cit.*, p. 10). En este sentido, cuando Flusser propone que al *comprender o estudiar* las imágenes tradicionales, en realidad no estamos comprendiendo objetivamente el mundo, sino lo que estamos comprendiendo es el ordenamiento propio que impone el medio sobre el mundo: su estructura, el orden que crea, los patrones que impone, todas estas condiciones son del *medio* y no del mundo, en el caso de las imágenes tradicionales es la subjetividad, en el de las técnicas es el aparato o el código.

del mundo<sup>7</sup>, estuvo dominada por la idea de temporalidad (devenir, cambio, transformación, progreso, desarrollo, historia, existencia, memoria, etcétera) y se hicieron dominios fundamentales para comprender y elaborar la cultura, que en el mundo contemporáneo manifiesta estar dominado por la idea de espacialidad (discurso, sistemas, estructuras, desplazamientos, territorios y territorialidades, agenciamientos, coexistencia, entre otros) que pareciera ser la fundamental para comprendernos. En efecto, estamos en una cultura que se ha espacializado, tanto en sus producciones como en sus interpretaciones.

Internet y los sistemas telemáticos, los ámbitos de la virtualidad y las redes sociales, aunado a todas las modificaciones que acarrear las determinaciones de cualquier experiencia posible, son una muestra clara y clave de la espacialización que determina al mundo contemporáneo. Ejemplos podemos encontrar muchos que van desde la exterioridad de los mecanismos de producción de nuestra identidad, a partir de la visión que los otros elaboran en las redes sociales, hasta la misma estructura del ciberespacio que, como bien lo dice su nombre, está constituido por contigüidades, con la presencia concomitante de múltiples sistemas: redes de imágenes, contenidos, informaciones, opiniones, y en el que no hay jerarquías determinables, sino una especie de horizontalidad que hace equivalentes los diversos lugares.

El mecanismo de acceso a ese mundo, por otra parte, da cuenta igualmente de esa misma condición relacional que es la que define y determina este mundo. Se transita, se recorre, el movimiento es por contigüidad, hay una inmediatez que todo lo subsume, y los plexos relacionales pueden conectarse por muy variados mecanismos.

---

7 Cfr. Michel Foucault. *Las palabras y las cosas; La hermenéutica del Sujeto; La arqueología del saber*. Igualmente, Deleuze y Guattari. *El Antiedipo; Mil Mesetas*. Derrida. *Los espectros de Marx* y la mayor parte de los postestructuralistas.

Si en la temporalidad el texto escrito aparece como el dispositivo de conocimiento y comunicación primordial, en los modos de la espacialización es la *imagen* la que asume ese papel protagónico. Una imagen que opera como un texto, que no sólo es una presencia, sino que se lee y se descifra a la manera de un contenido mental (un cúmulo de informaciones presenciales). En este sentido, es la imagen la que rige los ámbitos de la espacialización, una imagen que no es constitución subjetiva o correlato de sensaciones o percepciones (no es la imagen propia de la conciencia), sino que es una imagen mecánica, una *imagen técnica*.

Uno podría decir que este giro hacia la espacialidad ha sido determinado por el *montaje cinematográfico*, en tanto que estructura y forma relacional, y por la imagen en movimiento, en tanto que objetualidad producida. En efecto, el montaje y la imagen en movimiento, tanto en términos de presencia como de representación, encarnan estas modificaciones culturales y, de alguna manera, evidencian sus operaciones y mecanismos de producción, haciendo posible comprender las variaciones que la espacialización produce en la percepción y la comprensión humanas. Bien lo muestra Benjamin cuando afirma:

Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo. Duhamel, que odia el cine y no ha entendido nada de su importancia, pero sí lo bastante de su estructura, anota esta circunstancia del modo siguiente: «Ya no puedo pensar lo que

quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos». De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas.<sup>8</sup>

Sin lugar a dudas, la realidad se ha instalado en una exterioridad, en un aparecer ficcional<sup>9</sup> que tiene una contextura *cinematográfica*: se ha entregado al montaje y al fragmento, ha reconocido la existencia de múltiples sistemas y redes de relaciones, ha hecho visible lo invisible y real lo imposible, ha modificado las ideas de identidad, historia, memoria, posesión o pertenencia, comunidad y comunicación. Ha desplazado la temporalidad para inscribirse en una escena espacializada.

En este sentido, al igual que lo propio de la imagen contemporánea, la *imagen técnica* es su movilidad, su cinestesia, su poder de transformación y desplazamiento, su accesibilidad, el modo como salva las distancias espaciales o temporales, así la realidad y la experiencia posible de los hombres se instala en estos mismos parámetros. Por ello, la imagen técnica (especialmente, la imagen en movimiento) actualmente pareciera no solo tener la capacidad de *registrar* el mundo, incorporándose a él como un documento, una especie de credencial, sino que además pareciera expandir constantemente sus límites y posibilidades al convertirse en *hecho sin materialidad*, en un acontecimiento con una localización física o contextual inasible. Esta movilidad es producida en el cine gracias a que unas imágenes fijas (unas áreas espaciales, unos *lugares*, unas presencias) se suceden tan velozmente que crean la ilusión de un transcurso, de un recorrido, la ficción del paso del tiempo. Tal especie de encadenamiento, de serialidad, de ristra, es una de las propiedades fundamentales del cine, pero al decir de Benjamin ya la fotografía, al menos potencialmente, tenía esa condición deviniente y procesual, por lo cual

---

8 *Op.Cit*, p. 11.

9 La idea de ficción no tiene que ver con error o mentira, sino más bien con un planteamiento que espacia a las determinaciones de la conciencia y la racionalidad.

su comprensión –su lectura– estaba ligada a la estructura serial: podría ser silente, una serie de fotografías siempre constituían –decían– un mundo, y prefigura el cine: es la exhibición de la captura y espacialización de una serie de *instantes* que se compondrán entre sí como un simulacro, como una realidad de segundo orden. El cine produce espectros perceptivos, la fotografía hace evidente la ineludible *materialidad* de su inmaterialidad, su condición de artificio reificado.

Por otra parte, la espacialización tiene la estructura del montaje. La idea de *montaje* proviene del cine, sin embargo, actualmente se relaciona con algunas de las versiones recientes de la práctica artística. Inicialmente tiene que ver con la organización sintáctica de las imágenes en un continuo, con las variaciones de tiempo y ritmo que afectan la narratividad y la especificidad de los lenguajes. Cercano al collage, el *montaje* propone una *estética del fragmento* que se relaciona directamente con las transformaciones que generan la fotografía y el cine en la experiencia de la mirada y que se concreta en nuevas formas de articulación de la imagen.

El *montaje* acontece a partir de la movilidad propia de la cámara que, al posibilitar nuevos modos de representación espacial y temporal, genera una estructura dialéctica o -dialógica- en la que la significación se origina en las estructuras de vínculo, de conexión, que se dan entre los fragmentos/ imágenes. Esta estructura dialéctica hace posible consolidar diferentes perspectivas y formas de organización al interior de la obra, y establece un sistema de remisiones significativas entre los fragmentos y el todo, así como entre el todo y sus contextos. Más que un procedimiento, es una actitud del hombre contemporáneo ante el material; una actitud mediante la cual dialoga con el material, convirtiendo el producto final en el resultado de un entrelazado de preguntas y respuestas, en la que las decisiones técnicas se convierten en operaciones narrativas, y en el que se establece una dinámica significativa que excede la representación y sus determinaciones.

Entre los elementos más interesantes que podemos asociar al montaje está la cotidianización de la imagen artística, es decir, la cercanía y la familiaridad con la que se presenta y se incorpora a las distintas problemáticas que tensan el mundo ordinario. En este sentido, determina para los productos culturales una ineludible vocación política que los inscribe siempre en los espacios del acontecer sociopolítico, y que los obliga a generar articulaciones dinámicas y cambiantes con el mundo. Esta *estética del fragmento* se conecta definitivamente con la quebrada experiencia de los individuos en el mundo contemporáneo, haciendo imposible la construcción de sistemas teóricos que den razones unívocas o que se valoren en términos puramente estilísticos.

En definitiva, la espacialización acontece porque las significaciones y los distintos modos de acontecer el lenguaje (objetos, artificios, productos simbólicos o culturales, discursos...) se realizan fundamentalmente como una práctica, como una praxis, del espacio. Ya no se conciben, por ejemplo, como *contenidos de conciencia* o como elaboraciones subjetivas, sino más bien como *productos* anónimos producidos por la cultura misma, por el *entre-todos* (lo público, lo común), como efectos del mundo o de la alteridad. Qué significa esto: que se hace -se produce- para *tener lugar* o para *dar lugar a...*, se hace en y entre espacios convertidos en discursos, se instituye e instaure como una escena. Esto hace que en todos los ámbitos de la cultura, tanto los cognoscitivos como los simbólicos, prevalezca una *vocación de realidad* que otorga las ideas imaginales (imaginario, imagen) y las acerca a una materialidad excesiva o a una significatividad imprevisible -indominable- que es lo que las distingue y las define.

Esta vocación de realidad, se concibe en los productos del tránsito y del cuerpo, ejercicios para una experiencia que no es puramente visual o intelectual, una experiencia en la que la significación se produce desde y en un entramado de discursos, por pura contigüidad, por cercanía, por aproximación. Están hechas de elementos cotidianos, elementos a la mano, esos que pueblan el mundo ordinario, de fragmentos y señas, de trozos de otros discursos y texto a la manera del collage o de la fotografía, como documentos que se encuentran

con el mundo para constituirlo<sup>10</sup>. Están hechos, además, para interpelar al espectador de un modo *integral*, no sólo a su vista o a su pensamiento, sino a su cuerpo, a sus tránsitos, a sus discursos, a sus conocimientos, a sus formas de vida; y para encontrarse -acercarse, hacerse contiguas- al mundo en distintos niveles, territorializando o desterritorializando diversos discursos a la vez, agenciando distintas operaciones.

El mundo espacializado es la enunciación de un sujeto político, un sujeto que no es personal, subjetivo e inmanente, sino que por el contrario es un *entre-todos*, es una cultura y un lenguaje, unas formas de vida y unas circunstancias.

### La arquitectura: emblema de la espacialización

Definitivamente de todos los artificios humanos, la arquitectura es la que más *vocación de realidad* posee, su existencia conlleva siempre a una transmutación, gracias a ella la realidad se modifica sustancialmente. En efecto, si partimos de la premisa, bastante difundida y autorizada culturalmente, que nos permite pensar que la arquitectura tiene como condición, finalidad y función, transmutar la pura coexistencia del espacio ideal en habitabilidad y en uso, en comportamientos y recorridos, convertir los sitios en lugares, inaugurar recintos y ámbitos, formular posiciones y cobijar la exterioridad entre otros, podemos afirmar sin muchas dudas que la arquitectura, en cualquiera de sus formas, es la praxis del espacio por excelencia, gracias a ella se da lugar a los acontecimientos que constituyen nuestra cotidianidad, encontramos refugio

---

10 La idea de *montaje* proviene del cine, inicialmente tiene que ver con la organización sintáctica de las imágenes en un continuo, con las variaciones de tiempo y ritmo que afectan la narratividad y la especificidad de los lenguajes. Cercano al collage, el *montaje* propone una *estética del fragmento* que se concreta en nuevas formas de articulación de la imagen. El *montaje* acontece a partir de la movilidad propia de la cámara que, al posibilitar nuevos modos de representación espacial y temporal, genera una estructura dialéctica -o dialógica- en la que la significación se origina en las estructuras de vínculo, de conexión, que se dan entre los fragmentos -imágenes-. Esta estructura dialéctica hace posible consolidar diferentes perspectivas y formas de organización al interior de la obra y establece un sistema de remisiones significativas entre los fragmentos y el todo, así como entre el todo y sus contextos.

Entre los elementos más interesantes que podemos asociar al montaje está la cotidianización de la imagen artística, es decir, la cercanía y la familiaridad con la que se presenta y se incorpora a las distintas problemáticas que tensan el mundo ordinario.

para nuestra individualidad y accedemos a los espacios que compartimos con otros, donde somos con otros. En definitiva, la arquitectura es la construcción del mundo y la alteridad, es el obrar que inaugura lo público.

En el mundo contemporáneo la arquitectura se ha convertido en el *artificio* fundamental desde el que podemos comprender el emblema de la espacialización, su ser mismo es hacer habitable el mundo. Heidegger, en el artículo *Construir, habitar, pensar* (1951), nos da una pista para comprender esta noción de arquitectura, cuando indaga acerca de la relación que parece existir entre las ideas de habitar y construir. En nuestros tiempos no es la *edificación* la que nos interesa, sino más bien *la experiencia en el mundo* que en esa edificación se engrana, en otras palabras, más que el edificio mismo, lo que se consolida en estos tiempos de espacialización es lo que la existencia misma de esa edificación origina, aquello a lo que da lugar, más que la morada, habría que destacar el encuentro, la convivencia, el diálogo, las instancias públicas y los lugares políticos que ella genera. Entendido así, lo primero que debemos descartar es que el habitar sea una finalidad, un objetivo o un *telos* (una idea, un ideal) del trabajo constructivo, debido a que estamos pensando -junto con Heidegger- el habitar como una condición ontológica, que define el modo de ser -y estar- del hombre en el mundo. El habitar es la actividad que le permite al hombre residir, permanecer, ser lo que es *en el mundo, entre los otros, con los otros*, gracias al lugar que el habitar le provee y que es el soporte para otorgar un nombre al mundo.

En tanto que un modo del *ser en el mundo*, el habitar puede ser pensando como el ejercicio constructivo mismo, es decir, construir es la concreción del habitar, es su formulación y su forma de hacerse: el hombre habita -permanece y reside- porque construye, cuida y erige, cultiva y edifica el mundo, en sus formas y significados, en sus artefactos<sup>11</sup>. Entendido de esta manera, construir

---

11 Cfr: HEIDEGGER, Martin. (1962). *Ser y tiempo*.

-o habitar- no es un producir, sino un pro-ducir<sup>12</sup>, no es la mera elaboración de algo (su renta o su exhibición), sino que es un acto complejo en el que algo es donado y otorgado para la existencia.

Utilizando un puente como ejemplo, Heidegger se ocupa de la construcción y del habitar, entiende entonces que lo construido -lo que hace habitable, la arquitectura- es siempre el surgimiento de un lugar. Los lugares, si se piensan desde el pro-ducir, dan y otorgan un espacio *político* al mundo, conducen y desvían. Para Heidegger los lugares son siempre instaurados a partir de edificaciones, es decir, de objetos, figuras, presencias que al aparecer incluyen el entorno que los sostiene y lo imponen en cada caso como unidades esenciales del espacio (desde las que el espacio adquiere esencia); el lugar, entonces, es consustancial a la edificación en la que se instaura, y el espacio que ese lugar otorga se expone y se muestra en lo que es: un espacio que está siempre necesariamente definido y delimitado en sus significaciones mismas. En efecto, Heidegger dice que los lugares *avían los espacios*, es decir, le dan al mundo -el algo-, lo que éste requiere para ser un *existente*<sup>13</sup>; los lugares son instancias de definición, de significado, que le proveen a la alteridad lo que necesita para cumplirse.

---

12 Debemos establecer la diferencia que pretendemos apuntar entre *producir* y *pro-ducir*, es básicamente una diferencia activa, de tendencia y énfasis, de mirada, de instancia, de interrogación. El *producir* enfatiza, apunta y señala, siempre, el fin, el objeto (o sujeto), el *telos*, el objetivo, la finalidad, sea que se lo piense en términos *orgánicos* o existenciales como procrear, engendrar, manifestar, sea que se lo piense en términos *técnicos* y constructivos como elaborar, fabricar, originar o procurar, sea que se lo piense en términos relacionales como ocasionar, patrocinar. Por el contrario, al incluir ese guión, y desde la distancia, la escisión que se provoca, el énfasis se traslada y transita, desde el fin o el objeto, hacia la actividad, hacia el proceso mismo, *ductus*, y como tal, la pro-ducción se inscribe y se piensa como un llevar, una conducción, un hacer salir o avanzar, como el trazo y el rasgo, la conexión y la estructura específica que toda *producción* supone en términos de su propio movimiento, de su propio suceso, de su sucederse. Igualmente, mientras que el *pro-ducir* es un procurar (sea de objetos, rentas o manifestaciones), el *pro-ducir* implica no sólo esa actividad de procurar, sino que, en la mirada que le otorgamos, en la interrogación que le hacemos, esa actividad de procurar se pone como experiencia, y se da como una prolongación, un alargamiento, una extensión tonal, una activación de su voz y, por tanto, un aplazamiento, un diferimiento de su conclusión en la textura sensual de la voz, del tono, con que acaece.

13 *Ibidem*.

Un espacio es algo aviado (espaciado), algo a lo que se le ha franqueado un espacio, o sea dentro de una frontera (...) La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían los griegos, es aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es [comienza su esencia] (...) Espacio es esencialmente lo aviado [aquello a lo que se le ha hecho espacio], lo que se ha dejado entrar en sus fronteras. Lo espaciado es cada vez otorgado, y de este modo ensamblado, es decir, coligado por medio de un lugar, es decir, por una cosa del tipo del puente. De ahí que los espacios reciban su esencia desde lugares y no desde “el” espacio<sup>14</sup>.

El habitar, entendido como construcción de los lugares del mundo y como otorgamiento de sus espacios, le brinda al ejercicio constructivo una dimensión ontológica y existencial que sobrepasa lo meramente técnico y productivo, convirtiéndola en un modo inminente del *estar en el mundo*. Esta pro-ducción es siempre el emplazamiento de una frontera, el acotamiento de un límite, es decir, es instauración presencial definida y significativa gracias a la que el espacio mismo se ha convertido en albergue, se ha instalado para dar lugar a algo.

Podemos entender ese lugar pro-ducido, esa actividad de aviación del espacio, desde dos puntos de vista, por una parte, si lo comprendemos desde la presencia y la representación ese lugar se hace de edificaciones, de llegadas, de arribos, de conclusiones, de instancias cumplidas, en este sentido, el espacio es soporte, enmarcado y contorno, admisión y emplazamiento. Por otra parte, lo comprendemos como albergue de un acontecer, pensándolo desde la experiencia que suscita -y no sólo desde la edificación que lo instituye- es cobijo, cercanía y solidaridad o inherencia y proximidad.

---

14 HEIDEGGER, Martin. (1995). “Construir, Habitar, Pensar”. En: *Conferencias y artículos*. pp. 135 y 136.

Cuando pensamos el lugar pro-ducido, (el espacio donado y otorgado) como una experiencia, transitamos del lugar al *tener lugar* y, con ello, desfiguramos la idea de habitar enfatizándola como actividad. Debemos admitir, entonces, que además de las presencias y las figuras en ese acto de instauración se realiza siempre un acontecimiento, hay algo que sucede, que *tiene lugar*, algo público y político, es decir, no acudimos sólo a la pro-ducción de un espaciamento, sino también -y necesariamente- a la producción de una apertura política que se da en experiencia. Gracias a ello, en la construcción de un lugar (en la arquitectura) no sólo se pro-duce un espaciamento en el que se define la posibilidad de un acto o de un *algo*, sino que se da también siempre el *tener lugar* mismo como una apertura política, como un obrar de todos y para todos, como un lugar para la experiencia.

La espacialización propia de nuestro tiempo tiene en la arquitectura un *emblema*, justamente porque allí se muestra cómo el *espacio* que acoge nuestras experiencias se fundan en un tener lugar que, antes de ser frontera y esencia, es sólo encuentro y acogida. La arquitectura, más allá del habitar puede ser pensada entonces, a la vez y simultáneamente, como *la pro-ducción de un lugar* y como la irrupción de un *tener lugar*, en este sentido, el ejercicio constructivo no sólo puede ser comprendido desde las figuras y las presencias, o las representaciones, que pone en funcionamiento, que edifica y determina, sino también desde el camino y el recorrido que pone en circulación, que hace acaecer y suceder: desde lo que pone -y propone- como actividad y significación. En efecto, la actividad constructiva, gracias a la que los lugares se instauran como habitabilidad del mundo, desplaza las figuras y las presencias -lo edificado- convirtiéndolas en rastros -huellas- de una actividad para la que ellas son inflexiones y modulaciones.

## La reversión, la resistencia del espacio

El espacio parece haberse convertido en la condición inminente, ineluctable e irreductible de toda posible experiencia, en tanto que lúcidamente hemos advertido que toda experiencia es en y para un cuerpo, que toda experiencia es en y para el mundo; esto es especialmente visible en los ámbitos teóricos, estéticos y políticos, en los que pareciera que todos los hechos y artificios culturales que pueblan nuestra cotidianidad ya no están elaborados como *objetividades*, objetos o presencias, contenidos de consciencia, sino como dispositivos para que algo tenga lugar, como apertura de una potencialidad. Por ello, hablamos de un tiempo de espacialización en el que son las instrucciones espaciales las que sirven tanto de definición como de medio e instrumentación.

El espacio se ha hecho lugares y circuitos, redes y realidades heterogéneas, y se ha erigido como la sustancia -el sustrato ineluctable- de toda experiencia posible, probablemente en oposición -y como provocación- de las instrucciones y las pretensiones dominadoras de la subjetividad moderna, en su fórmula de temporalidad prescriptiva para la cual el espacio, en términos kantianos, es únicamente una idealidad, formal y genérica. En relación a los síntomas que nos permiten establecer este protagonismo del espacio como un *espacio* siempre distinguible y delimitable, y sin pretensiones de ser exhaustivos, encontramos tanto en los ámbitos teóricos y políticos como en los estéticos una importante tendencia de las obras o las proposiciones a realizarse y entenderse desde un reconocimiento y una afirmación sin reservas de lo cotidiano, de lo *a la mano*, de lo corporal y experiencial, de lo *dado en tanto que donación y otorgamiento*, en tanto que alteridad, en tanto que cosa, y a establecer sus fórmulas de significación, sus instancias semánticas, en términos de la constitución, horizontal y provisional, de plexos relacionales de coexistencia, y en términos de experiencias actuales, siempre situadas, siempre específicas; evadiendo los significados e instaurando, finalmente, significaciones a la manera de un inventario -un archivo- de cohabitaciones y coexistencias.

En este sentido, el pensamiento pareciera darse, en cualquiera de los modos en los que pueda aparecer, entretejido -textualizado- en estrategias de carácter espacial, con un declarado índice de *realidad*, de concreción, de *materialidad*, de exterioridad y extrañeza, en la fórmula de un extranjero y operando en términos de ocupación, como coexistencia, situándose en experiencias.

Caracas, 2021.

---

### Referencias bibliográficas:

- BENJAMIN, Walter. (2019). “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. En: *Illuminations*. Boston: Mariner Books.
- FLUSSER, Vilém. (2000). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio a la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- HEIDEGGER, Martin. (1995). “Construir, Habitar, Pensar”. En *Conferencias y artículos*. Tít. Orig. *Vorträge und Aufsätze*. Trad. Eustaquio Barjau. Barcelona-España: Ediciones del Serbal.
- HEIDEGGER, Martin. (1962). Ser y tiempo. Tít. Orig. *Sein und Zeit*. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.
- MAYZ VALLENILLA, Ernesto. (1990). *Fundamentos de la meta-técnica*. Caracas: Monte Ávila Editores.

# El Espacio, un tema filosófico amplio y sinuoso Su perspectiva desde Descartes, Kant y Hegel

**David De los Reyes**

Universidad de las Artes Guayaquil-Ecuador  
Universidad Central de Venezuela  
filosofiaclinica1@gmail.com

## Resumen

Nuestro ensayo nos lleva a dar un recorrido por los linderos del espacio y del tiempo de la filosofía racionalista e idealista en su recorrido por las referencias filosóficas del pensamiento de Descartes, Kant y Hegel. Comenzamos junto a *cronos* por dirigirnos el *espacio filosófico* del pensar claro y distinto cartesiano. Luego abordaremos las implicaciones del *a priori intuitivo* del espacio y el tiempo de Kant. Y finalmente, entraremos en la cámara teleológica de pensar el espíritu en la historia del *idealismo objetivo* de Hegel en tanto espacio y tiempo histórico. De esta manera emprenderemos una mirada hacia las *cuitas* simuladas filosóficas propias de un espacio temporal actual altamente incrustado en lo estético, y que reduce nuestra corporalidad a centrarse en un espacio temporal, vislumbrando un simulacro de la vida como muerte y la muerte como vida, dentro del cerco insoslayable de la inteligencia artificial en nuestra época.

**Palabras claves:** espacio, tiempo, filosofía, cuerpo, idealismo.

## Abstract

Our essay takes us on a tour of the boundaries of space and time of rationalist and idealistic philosophy in its journey through the philosophical references of the thought of Descartes, Kant and Hegel. We begin with Chronos by addressing the philosophical space of clear and different Cartesian thinking. We will then address the implications of Kant's a priori intuitive space and time. And finally, we will enter the teleological chamber of thinking the spirit in the history of Hegel's idealistic objective as historical space and time. This would lead us to undertake a look at the philosophical simulated *cuitas* typical of a current temporal space highly embedded in the aesthetic and that reduces our corporeality to focus on a temporal space that glimpses a simulacrum of life as death and death as life, within the unavoidable siege of artificial intelligence in our time.

**Key words:** space, time, philosophy, body, idealism.

Recibido: 9/11/2021. Arbitrado: 10/11/2021. Aceptado: 15/11/2021.

## Pisando el espacio. A modo de introducción

Se ha pensado al espacio como entidad y como concepto. Como entidad es lo referente a su existencia física, donde tiene cabida el lugar de los objetos existentes y en donde se dan los eventos empíricos. En algún momento se tomó como algo absoluto, fue la concepción exitosa que en los comienzos de la modernidad brindaron los resultados de la teoría de gravedad newtoniana. A principios del pasado siglo XX, durante la primera década, cambiaría dicha mirada. El espacio es relativo y está determinado por su elemento inseparable, la sucesión y el movimiento, es decir, la temporalidad en que se alberga.

Michel Foucault (1926-1984) advirtió una división de períodos al presentar el imperativo de épocas desplegadas sobre el tiempo y otra sobre la obsesión del espacio. Según su visión de las cosas por medio de las palabras, el siglo XIX es el siglo de la historia, por la insistente condición del desarrollo o de la interrupción del humano, acotando en ese transitar temas de crisis y de ciclos, de acumulación del pasado con su sobrecarga de muertos y un instinto de *thanatos* enfermizo. Un canal físico que decantaría en el encuentro con la segunda ley de la termodinámica, como un recurso mitológico para desmineralizar la fábula, realidad de progreso eterno. Pero el siglo XX sería la época del espacio, encontraría que el tiempo se ha vuelto espacio y el espacio un pecho que acoge la simultaneidad, brotando la época de la yuxtaposición, de lo próximo y lo lejano, de lo disperso, pero a la vez una cosa al lado de otra, el lugar aristotélico se llenó de elementos que ocupaban el mismo espacio.

Para Foucault, era el momento de experimentar el mundo como una vida que se desarrolla a través del tiempo mostrado como una red de puntos que se entretajan<sup>1</sup>. ¿Pero esa intuición mítica sigue persiguiéndonos? Arribando el nuevo siglo ¿Vivimos en ese experimentar el mundo como vida en desarrollo tejiendo puntos en el espacio que dibujan una trama común? Desde nuestra

---

1 FOUCAULT, Michel. (1984), "Los espacios otros". En: *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), Octubre, 45-49.

visión, buscamos estar en un permanente simulacro de un tiempo que se desplaza en un espacio, pero centrado en el *cómo sí*. Es decir, en un espacio que implica un tiempo, y un tiempo que se enreda en un espacio, pero vertido hacia un *khora*<sup>2</sup>, un lugar que no es un lugar y un tiempo que no es un tiempo, dentro de una lógica que construye sin construir, que influye sin una presencia carnal, sino vidriosa y líquida. El siglo XXI nos ha envuelto en una alteración de lo conocido y definido como tiempo y espacio *natural*. ¿Pero es que acaso se puede hablar de un espacio y tiempo *natural*? Desde la modernidad se ha planteado al espacio y al tiempo como conceptos o intuiciones *a priori*.

Conceptos que han sido productivos para la medición mecánica del suceder rítmico de instantes iguales (ἴσοι χρόνοι), como intuiciones en el marco *a priori* en que se anclan las experiencias para no perderse en el proceso de su percepción y entendimiento. Pero sin quedarse en ello la aventura de la mitología psíquica, ha llegado incluso a fundar la imagen del espacio psíquico; es decir, de un espacio interno en el cual se depositan, como *cuerpos fantasmas*, nuestros banales y angustiosos pensamientos surgidos del látigo de la cotidianidad, incrustados en la temporalidad espacial de nuestro cuerpo.

Esto nos da para hacer un paseo *espacial* por los pensamientos de los muertos revividos de un Descartes, un Kant, de un Hegel, por ejemplo. Y comenzaremos junto a *cronos* por recorrer el *espacio filosófico* del espadachín claro y distinto de la modernidad: Cartesio o mejor conocido como Descartes (1596-1650). No por ello dejaremos pasar al espacio que recorre el disciplinado caminante de Königsberg, *la razón impura* a pie, es decir, Kant (1724-1804). Para luego derivar en el pensador al vuelo con su espíritu alto, a pesar de morir de peste, el gran rector alemán del idealismo objetivo, Hegel (1770-1831). Y para no quedarnos ahí, regresaremos a nuestras cuitas simuladas filosóficas, propias y constitutivas de un espacio temporal altamente estético, concentrado en el

---

2 VERNANT, Jean-Pierre. (1974) *Jacques Derrida: Khora*. Disponible en: Henciclopedia. <http://www.henciclopedia.org/autores/Derrida%20Jacques/Khora.htm>. (s/p).

permanente simulacro de la vida como muerte y la muerte como vida, dentro de nuestro cerco de inteligencia *artificial*.

## Descartes o el topógrafo del pensamiento

El pausado y consecuente pensador francés nos ofrece en su libro *Principios Metafísicos* esta prenda, para comenzar en la división de partes y el todo de los cuerpos, de sus diferencias y sus espacios:

Verdad es que hay diferencia en nuestra forma de pensar la substancia corpórea y el espacio, pues, retirada una piedra del espacio o lugar en que estaba, entendemos que también se ha retirado del mismo la extensión de esta piedra, ya que la juzgamos inseparable; y sin embargo, pensamos que la misma extensión del lugar en la que estaba esta piedra ha permanecido, aunque el lugar que esta piedra ocupaba anteriormente haya sido llenado por madera o por agua, por aire o por cualquier otro cuerpo, o también que parezca vacío, ya que tomamos la extensión en general, y nos parece que la misma puede ser común a las piedras, a la madera, al agua ... también al vacío, si hay vacío, con tal de que sea de la misma dimensión, de la misma figura que anteriormente y que conserve una misma situación respecto de los cuerpos exteriores que determinan aquel espacio<sup>3</sup>.

Comenzamos la era de la modernidad espacial conceptual. Los cuerpos son distintos: piedra, agua, madera, carne y hasta se atreve a pronunciar dubitativamente al *vacío* (*si hay vacío*), siempre que sea, como los otros entes, de la misma dimensión referida. Los cuerpos ocupan un lugar en la

---

3 DESCARTES, René. (1995). *Principios Metafísicos*. p. 79.

dimensión del espacio y tendrán una misma disposición siempre que no se muevan, que conserven su situación en un espacio dado. Donde los objetos determinan al espacio y el espacio sitúa a los objetos de forma referencial. Es una mirada con mucho enlace empírico en la demostración *clara y distinta* del espacio ocupado por los cuerpos. Y forma parte, esta reflexión, de uno de esos *principios metafísicos* en los que fundará la *duda cartesiana*. La metafísica del espacio, es decir, lo que se nombra en tanto espacio sin ser espacio, siendo sólo un signo, un concepto, una palabra.

Descartes parte de la duda metódica para abordar el concepto del espacio en su filosofía. Bien se sabe que divide el conocimiento en *res cogitan* y en *res extensa*, este último es imprescindible para la argumentación del concepto de espacio, en tanto a su uso imprescindible por el entendimiento sobre los cuerpos materiales sobre el *vacío* exterior de quien mira: del ojo que escruta el horizonte lleno. Refiere a la forma de la cantidad continua geométrica (extensión en tanto longitud, anchura, y profundidad), en tanto dimensión tridimensional de las cosas. Igualmente, esta dimensión será para este filósofo moderno, a la única que podemos acceder sobre los objetos, es decir, a la *extensión* tridimensional de los mismos. Todo cuerpo u objeto material empírico está confinado a soportar esta *substancia extensa*, es decir, mecánicamente positiva como parte de una estela espacial. Pero comprende, y he aquí su genial intuición metafísica, que estas propiedades de la *res extensa* son generadas por nosotros mismos, por las categorías que aporta el pensamiento en tanto *res cogitan*. Tenemos la capacidad de originar atributos o modos sobre las *substancias corpóreas* (las cosas, objetos, etcétera), gracias a una causalidad inminente. Decantando en que estos atributos ofrecen una ambigüedad cognitiva, en el sentido que pueden ser propios del cuerpo del objeto o podrían ser producidos por el pensamiento<sup>4</sup>. Es conocida la declaración suya del espacio equiparable al cuerpo o cuerpo como espacio, en tanto *continuum* positivo absoluto. Declarando que el espacio no es más que

---

4 Es bueno recordar que Descartes tiene una formación conceptual proveniente de la última escolástica, que era la que aún dominara en su época, la de los manuales escolásticos tardíos.

un concepto. *El cuerpo es al espacio como la especie al individuo*<sup>5</sup>. Observa, sin embargo, que entre cuerpo y espacio hay diferentes grados de ser, dando al espacio un atributo propio de esa dimensión y no un *ente de razón*, es decir, una propiedad generada por el hombre.

El espacio sería una opción para comprender la persistente *res extensa* en tanto propiedad objetiva que determina la situación de los cuerpos reales en momentos sucesivos. Donde encontramos la interacción indirecta de la idea del tiempo. Siendo condiciones objetivas que no tienen por qué adherirse a las condiciones de identidad de un ente. El espacio es lo que da paso a la posibilidad de constituirse un cuerpo en su dimensionalidad extensa. El cuerpo constituye un espacio y este lo coloca dentro de un aquí y ahora al cuerpo<sup>6</sup>.

Su visión del espacio es la de una condición inmóvil que es relativa a los cuerpos, en la medida que están definidos por un lugar ocupado. Ante el espacio, el cuerpo es lo móvil, transformable, cambiante de forma. Distinción que es determinante para diferenciar al cuerpo respecto al espacio. El primero es lo móvil en tanto posibilidad de cambio; el segundo es inmóvil, pues siempre será inalterable, bajo esta visión matemática espacial. El espacio es una extensión estática. Distingue una división de calidad del espacio. Nos hablará de lugares interiores o de lugares exteriores. El lugar interior de un cuerpo en el espacio no es otro que el mismo espacio. El lugar exterior es la superficie que rodea inmediatamente al lugar interior, al cuerpo. Estos son los modos del espacio, pero son vistos como no pertenecientes a los cuerpos.

---

5 DESCARTES, René. *Op.Cit.* Cap. II 11.

6 Descartes conocía el planteamiento de Aristóteles el cual hablaba de comprender al tiempo como medida del movimiento, mientras que, a la vez, habría que aceptar que tal medición no sería posible si no aceptara a la propia temporalidad como una de las estructuras permanentes de la *psyché*. Algo más tarde que el pensador espadachín, en la razón caminante de Kant, dibujará al tiempo como un ingrediente imprescindible que conforma el succulento esquema de la imaginación y sus adecuaciones, sutil pero palpable mediador entre las categorías del entendimiento y la intuición sensible.

¿Cómo entiende esta doble condición del cuerpo en el espacio interior y exterior? Si tomamos el ejemplo de una silla en un cuarto, su lugar interior vendría a ser el volumen de su madera que le da forma de silla. Pero a la vez confluyen tres momentos en su existencia espacial como cuerpo: la primera, es la que encontramos como la superficie exterior de la silla; la segunda, es la superficie del aire (*vacío gaseoso o éter*: dentro de la mitología científica escolástica de la época), que está en contacto con la silla, y la tercera el lugar externo que corresponde a la mera superficie que nos muestra la relación y ubicación de la silla dentro de la habitación. Tres superficies de las que sólo dos pertenecen a la *res extensa* y son tridimensionales. Y un lugar externo bidimensional que es el lugar interno al espacio.

En Descartes, como dijimos antes, el espacio aparece invariable en el tiempo, esté asociado a un cuerpo o no. Los cuerpos en tanto son *res extensa* tendrán la facultad de movilizarse (transformar su condición espacial) en el tiempo. Varios cuerpos tendrán la posibilidad de ocupar el mismo espacio, pero a través de tiempos sucesivos. Esto nos lleva a tener motivos para pensar que, para la especulación cartesiana, el espacio no es una cosa existente. De ser así se supondría el espacio también en el cuerpo, sin poder distinguir entre uno y otro como diferente, con lo cual obtener y poder llegar a establecer una verdad científica permanente.

¿Pero qué nos dice del principio de movilidad de los cuerpos, del tiempo, ese agregado inseparable de toda concepción espacial? El tiempo en Descartes habrá que comprenderlo no como un *continuum*, sino como una sumatoria de instantes. La idiosincrasia escolástica cristiana está presente y en ellos notamos cuál fue su formación en su escuela de La Fleche. Priva una comprensión del tiempo sesgada por la visión escolástica de un dios que se encargaría de generar esa continuidad temporal, siendo a la vez la causa de cada uno de los momentos del ser y que mantiene la existencia tanto de la *res cogitan* como de la *res extensa*.

El espacio tendrá siempre que asociarse con extensión, la dilatación de una expansión del *vacío nominal* que contiene a los cuerpos, lo cual, como podemos notar, no es *un* algo separado de la materia, sino que la *alberga*, la *acoge* y nos la muestra. Por tanto, declara la inexistencia del vacío, que comprendido de un modo absoluto no tiene significado, ya que toda extensión posee un cuerpo. Y de un modo relativo no hay vacío sino carencia de algo que puede ser requerido para la existencia de otra cosa. Todo vacío siempre está lleno de un *algo*. Así, i.e., un teatro puede estar vacío de público, pero lleno de otras cosas: aire, escenario, objetos, butacas, etcétera. Con lo que Descartes comprobará que todo cuerpo estará asociado a un espacio y todo espacio a un cuerpo: desplazando la posibilidad del vacío como algo existente. Se hablará de la gaseosa conceptualización de un *éter*.

Haciendo una digresión respecto a la producción del arte en el espacio, bien pudiéramos decir, de acoger a la concepción de la *res extensa* cartesiana como un eje fundamental de la acción creadora, refiere a una continua renovación que provee un cambio y una ampliación del concepto de espacio. Sin embargo, esta concepción metafísica de la filosofía cartesiana reincorporó toda una tradición centrada en el ojo que mira al espacio como dimensión principal de la percepción, propia de una óptica *ocularcentrista*, la cual vino a negar la importancia de los otros sentidos. La vista como el sentido propio de la modernidad, el sentido más fiable para el conocer lo expuesto sobre el manto distante que se expande ante el horizonte. Conduciendo a una concentración sobre la pertinencia de la mirada en nuestro conocer, en la visión apoyada en los elementos materiales como condición prístina para fundar la observación científica y racional, y llegar a comprender de una manera *clara y distinta* los resultados de nuestra percepción sobre el mundo.

---

7 El éter vino a ser comprendido como un fluido hipotético invisible que estaría en todo espacio que no fuese ocupado por un cuerpo material. Un gas sin peso y elástico, que llenaba todo espacio y, con la evolución de la física, vendría a ser un medio trasmisor de todas las manifestaciones de la energía. Pero Einstein vendría a desenmascarar esa irrealidad casi mística para los físicos, al presentar su investigación de la materia como energía, desechando la idea tanto del éter como del espacio y tiempo absolutos. O de un espacio inmóvil absoluto.

¿Qué nos dirá el caminante del ciudadano Kant y su pertinente intuición del espacio puro sin huellas sensibles, es decir, *a priori*? Recorramos entonces ese espacio kantiano.

## El espacio andado por el caminante Immanuel Kant

Para comenzar vayamos al *grano kantiano* del espacio. Para Kant el espacio es una condición *a priori* (es decir, se nos da en nuestro pensamiento antes de toda experiencia posible), porque conforma nuestra percepción de la realidad; por lo tanto, es la forma de la intuición externa pero también puede ser el contenido del acto de intuir. Es el marco que rodea a toda pintura del mundo empírico en nuestro pensamiento.

En esta esfera kantiana de la pregunta ¿qué podemos conocer? De la *Crítica de la Razón Pura* (1781), el espacio y el tiempo son formas *a priori* de la sensibilidad. Afirma que no son ideales sino objetivas, están integradas a la realidad empírica en sí mismo. Viene a rechazar el carácter idealista de estos conceptos, es decir, cartesianos. Sin embargo, la idealidad de toda idea está en su uso, no en su enunciado. Los contextos culturales y la estructura conceptual de la razón occidental conformarán al espacio como la intuición incorporada en nuestra condición ontológica de pensar la realidad. No lo concibe como una estructura mental particular de una especie animal y nos brinda una distinción al aceptarla como acompañante en toda representación del espacio, la cual no es una conformación mental ideal sino empírica, que se constituye con la práctica ante la realidad del mundo. Así, espacio y tiempo son condiciones no ideales sino objetivas, porque forman parte de la construcción de la realidad empírica en sí misma, rechazando la idealidad de espacio y tiempo. Para este caminante por las atribuciones metafísicas de la razón, el espaciotemporal es el marco *a priori* base para aceptar y vincularse perceptualmente con todo fenómeno. Sin ellos no podemos referir ningún elemento que percibamos. Kant plantea su idealidad trascendental por ser requerido para darse la posibilidad de toda experiencia. No están en las cosas mismas, sino que son el envoltorio *a priori* en que residen los fenómenos

percibidos empíricamente. Son las intuiciones puras, anticipadas y necesarias para dar un marco de existencia al conocimiento. Todo conocimiento lleva implícita la dimensión espacio temporal como un agregado imprescindible. Se requiere para atender a los objetos que se nos presentan a nuestros sentidos y, como bien Kant afirma, ello se debe a la naturaleza, la constitución orgánica sensible pudiéramos agregar, de cómo actúa nuestra facultad de conocer ante el mundo exterior, así como dentro del interior, en relación con el conocimiento sensible. Llegando al corolario kantiano de *un concepto sin intuición es vacío y una intuición sin concepto es ciego*, (como notamos el *ocularcentrismo* -negativo- *ciego*- si permanece aún en esta concepción moderna del conocimiento empírico).

Pero ¿dónde se haya la contradicción en este planteamiento? La contradicción estriba en afirmar que espacio y tiempo son representaciones empíricas, pero *a priori*, de la experiencia. Con ello da a entender lo que referimos, son condiciones que parten de un idealismo trascendental, por postular su *a prioridad*, pero luego afirma que vienen a ser representaciones empíricas, sin las cuales los objetos no pueden ser captados por nuestra sensibilidad. Toda representación que hacemos de los fenómenos del mundo, tendrá el acompañamiento insoslayable del marco espaciotemporal. Podemos pensar el vacío, un mundo sin objeto, pero no podemos pensar sus fenómenos sin una referencia a la intuición del espaciotemporal kantiano, nos dice el convencido pensador. El vacío podemos pensarlo como un aquí y ahora trascendental, como una imagen conceptual de nuestro pensamiento, pero no podemos pensar sin representarnos una espacialidad dada en un tiempo en devenir. Ninguna de estas formas *a priori* pueden ser suprimidas del pensamiento, pareciera ser la silenciosa *convidada de piedra* de todo proceso perceptual cognitivo de lo llamado por *mundo*. Es la estructura *anónima, inconsciente*, por la que tiene cabida el discurrir y representar la realidad que queremos nombrar, significar y conocer. Son condiciones subjetivas por las que podemos establecer una conexión, un vínculo con el vibrátil cerco empírico que nos habla ante nuestros sentidos (dentro del cual entra también la experiencia del cuerpo, que es espacio y tiempo empírico).

Podemos comprender ahora que hemos considerado que el espacio es el recinto que alberga toda la sumatoria de relaciones posibles entre los objetos y los sujetos, en función de la distancia y direccionalidad. No olvidemos la pregunta subyacente que planteamos antes: ¿Son el espacio y el tiempo formas o intuiciones *a priori*, propias de la mente humana, que gracias a ellas podemos estructurar la linealidad y discontinuidad de las experiencias? Kant será consecuente en buscar una salida convincente a ello. Se daría a la tarea de intentar responder este interrogante. Bajo la mirada del idealismo filosófico se podría advertir que son formas implícitas a la estructura de la percepción y de la mente humana que vendrán a dar cuenta del dónde y cuándo acontece lo que nos afecta en los sentidos.

¿Qué nos dicen autores antecesores de Kant? Nos presentarán el espacio ora como relación (Leibniz), ora como entidad (Newton). Ante estas opciones físico-filosóficas, Kant intentará superarlas afirmando que ni el espacio ni el tiempo son cualidades objetivas del universo, reduciéndolas a que son formas primarias del pensamiento en la evolución humana al perfeccionar la percepción del entorno que habita, es decir, nos dan una vía de ordenamiento o de estructurar un mapa personal de nuestra experiencia con el mundo. Entonces, ¿cómo queda este filosofar del caminante pietista de Kant, ante la *espiritualidad objetiva* de la mirada escrutadora del buen rector Hegel?

## Hegel o la pandemia espacial del espíritu objetivo en la historia

*“La sustancia del espíritu es la libertad”.*

**Hegel**

### I

Hegel será el gran cocinero reflexivo de la historia en la filosofía. Como bien fija su concepción, no hay una filosofía más verdadera que otra, sino que cada una deberá atender a expresar conceptualmente a su tiempo (es decir, a lo sucedido y entendido como historia), y no menos con relación al tema del espacio, como intentaremos presentar. Filosofar, como dice este muchacho

de Stuttgart, es llevar su época a conceptos. En él podemos acercarnos a la mentalidad espacial-temporal que inundaba conceptualmente en su tiempo.

Hegel precisa ya una interrelación entre espacio y tiempo de forma más directa que la de sus sucesores. Intercepta al tiempo con la idea de su concepción teleológica de la historia. O lo que es lo mismo, toda historia está encaminada por un fin, y además racional, sobre el estambre de la vida humana. No por ello será menos cuestionable que sus predecesores, pues termina convirtiendo esta teleología de la acción humana en un escampado teológico del espíritu, postulando la realización de un dios *en devenir*. Esta fuerza divina cristalizada como historia se realizará gracias al mundo y a la enérgica voluntad del ambicioso hombre por poseer y transformar todo espacio terráqueo, la cual construye la realidad del mundo. Donde los humanos terminan siendo una especie de títeres guiados por la idea trascendente que se realiza por la voluntad humana en tanto realidad objetiva. Somos unos seres particulares que nos convertimos en seres actuantes de una idea universal: llámese revolución, monarquía, neoliberalismo, cristianismo, judaísmo, arte, etcétera. Lo importante no es la realización del individuo (momento particular de la realidad), sino el de la idea (momento universal teológico), ahora construida sustancialmente en tanto verdad objetiva sobre la realidad espacial-temporal del mundo, es decir, dentro del campo de la historia universal humana.

En Hegel espacio y tiempo parecieran contener un devenir simultáneo. Sin embargo, esto no es así, ambos complementan un devenir dialéctico. Un devenir que decantará en la realización de lo que llama por historia universal. Habrá una distinción en concebir una arquitectónica de la historia manifestándose sobre un espacio y aparecer los eventos como dados en un determinado momento temporal.

En una filosofía que piensa todo acontecer como devenir, no es casual que el espacio preceda en exposición orgánica antes que el tiempo. El espacio, en su determinación más abstracta de naturaleza, es el ser que aparece *fuera-de-sí*, y el espacio será la mediación para la aparición del ser en tanto

existencia. El espacio inaugura la opción intelectual de lo *uno-junto-a-lo-otro*, pero el tiempo será la condición de negatividad, del desplazamiento de lo *uno-distanciado-de-lo-otro*, respecto a este supuesto abstracto de quietud o indiferente estado estático espacial supuesto<sup>8</sup>.

Por otra parte, en sus *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal* (1830), podemos comprender que: “La historia universal es el desenvolvimiento, la explicitación del espíritu en el tiempo, del mismo modo que la idea se despliega en el espacio como naturaleza”<sup>9</sup>. Es decir, el espíritu, ente móvil, es el tiempo dinámico sobre la sábana estática del espacio en tanto naturaleza. O, dicho de otra forma, nos muestra la doble condición del concepto de espíritu que transporta la perturbación dialéctica de un tiempo coherente o constante, a una fluctuación del tiempo que, en todo momento, se despliega en un espacio que en principio sería tomado como naturaleza. De un tiempo entendido como desplegado en tanto historia que recae no en lo abstracto, sino sobre un marco de objetividad (naturaleza, luego *realitet*), que pasa a ser el espacio de la *physis*, pero que viene a constituir el mundo creado desde la conciencia individual que despliega el espíritu universal temporal sobre el mundo humano creado por su devenir. Es la acción que Hegel denominará como *Aufhebung*, el poder superar el tiempo mantenido por lo constituido sobre el espacio gracias al concepto universal desarrollado. El tiempo se guarda como un germen negativo transformador dentro de la interioridad del espacio habitado por la acción del ser, que justifica su existencia al ser conducido inevitablemente a su realización sobre el espacio-temporal de la historia. Como notamos este epidemiólogo filosófico de la idea absoluta, enfrentará una positiva e idealista pandemia viral espacial filosófica del desarrollo del espíritu en y como historia universal.

---

8 HEGEL, Georg Wilhem. (1999). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. § 257.

9 HEGEL, Georg Wilhem. (2008). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. p. 130.

Esto también nos adentra a observar la división del tiempo hegeliano que se escinde en un tiempo natural y el despliegue del espíritu sobre un tiempo histórico. El primero es la irrupción negativa del tiempo sobre lo distinguido como *ser-junto-a-lo-otro*, en el aparente estatismo del estar-ahí de la *physis*; es la concepción de un *tiempo cósmico* o natural<sup>10</sup>. El segundo es el despliegue de la temporalidad completamente anclada a una conciencia humana que está impulsada a la acción constructiva de la realidad, mediante la acción particular trocada en universal por la realización objetiva del concepto o idea. Es el tiempo histórico espacio-temporal, que le da significación siempre que sea referido a un tiempo del estadio evolutivo y desplegado sobre el mundo de lo que llama por espíritu, mediación en la que lo teleológico (comprendido en tanto realización de *finés* sobre el campo humano natural e histórico), vendrá a identificarse con un principio teológico de la realización del dios luterano, pensado y actuado desde y por el hombre en tanto ser libre *limitado*, sobre el mundo.

## II

Consideramos que es importante no pasar por alto al concepto de *lugar* en Hegel, que tiene un origen aristotélico (libro III de la *Física*). En su *Enciclopedia* nos dice lo siguiente: “El lugar es la singularidad espacial y, por ello, la singularidad indiferente; y esto lo es el lugar solamente en cuanto ahora espacial, o sea en cuanto tiempo”<sup>11</sup>. Esta cita ilumina la referencia al espacio en relación en cómo es incorporado o excluido debido al tiempo. El lugar ocupado se concibe como una relación del tiempo inseparable del espacio. Donde el tiempo vendría a ser la mediación entre naturaleza y espíritu (concepto humano en tanto libertad e idea desplegada). Esto nos lleva a considerar al espacio como histórico, en un *ahora* dado, en el cual se despliegan, como hemos dicho arriba, las potencialidades de los acontecimientos humanos en que han absorbido el espacio natural, convirtiéndolos en acontecimientos

---

10 KOJEVE, Alexandre. (2013). *Introducción a la lectura de Hegel*. p. 419.

11 HEGEL, Georg Wilhem. (2004). *Op. Cit.* Enc. § 261.

históricos. Se constituye un espacio temporal historicado, que nos descubre y muestra la herida de los procesos que han dejado la huella de la conciencia humana y su accionar en los rasgos de la extensión de la naturaleza superada. La historia no es sólo la del tiempo arañado por la mano voluntariosa del hombre, sino también el agarre del espacio conjugado a un ritmo sucesivo del espíritu develado y, por tanto, de los lugares dominados por la voluntad de poder en todas sus posibilidades, tanto desde un pasado, en un presente y con miras a un futuro. El lugar comprende un espacio-temporal, convertido en apropiación para los acontecimientos de la historia; de una historia no ya para la presencia optimista y positiva de un espíritu de la libertad concebida en tanto concepto o idea, sino como el movimiento del estadio del hombre en el desarrollo de un dios hegeliano o espíritu absoluto.

Los lugares se presentan como los espacios adecuados para el despliegue de la historia humana en tanto transformación de la naturaleza por el concepto temporal desarrollado objetivamente por el impulso en devenir de la conciencia en su libertad. Es la racionalidad y sus fines que se despliegan en un *lugar*, sobre el manto sensible de una espacialidad mediada por la temporalidad. Esto lleva a establecer una diferencia entre el espíritu nómada y el sedentario. Los lugares pueden ser de paso o de residencia y estos nos despliegan la opción de abordar una vida humana espiritual o no. Hegel apuesta por los lugares en que se han depositado los humanos en su aparición como *homo sapiens*, para desplegar una agricultura que termina ofreciendo una cultura e historia particular. Sería el momento donde surge una trascendencia que se concibe como superación de lo natural. Nuestro autor llega a declarar que “la humanidad es más libre por cuanto no hay ningún principio natural que se imponga como dominante”<sup>12</sup>.

---

12 *Ibíd.* HEGEL, Georg Wilhem. (2008). p.199.

### III

En Hegel pareciera que el tiempo revelará la *verdad* desplegada por el concepto en el espacio. Es una estructura móvil negativa que interfiere al *ser-de-lo-otro* de la naturaleza, y la intencionalidad del concepto del espíritu desplegando su ser sobre la objetividad espacial e histórica (temporal) del mundo. Nos lleva del cerco silencioso de la naturaleza en su suceder rítmico circadiano y telúrico, al estallido con el que irrumpe el espíritu como historia, convirtiendo lo habitado en el espacio en una presencia. Traduciendo esta última su intencionalidad sobre lo que ahora pudiéramos llamar por la dimensión del espacio-temporal histórico, al adquirir la inteligibilidad de su expresión realizada. El devenir que se mantiene a través de la inteligibilidad expresada y comprendida, el cual será cómo se somete el espacio a los procesos negativos implícitos con que llena y transforma el tiempo a toda dimensión histórica espacial.

Su primer momento en la conversión del espacio-temporal a una intuición sensible de este proceso está inscrita a lo que será el signo, el lenguaje. Donde se da la comprensión más de cómo se ha presentado la espiritualización del tiempo, que la comprensión exterior recaída sobre el espacio. Es a través de la *apariencia* del signo que traducimos esta intuición en significado espiritual y, por ende, intelectual. La verdadera intuición es dada por medio del signo y debe su existencia al tiempo. El signo como una especie de espacio que ha devenido por el tiempo: la palabra vendría a ser movilidad, pero a la vez congelamiento del pensamiento, al concertarse en tanto verdad dogmática, que en Hegel decanta en la verdad del *saber absoluto*. Comprendiendo así que el tiempo no es la superación (*aufhebung*), del espacio, sino que ambos se dan como una intuición sensible para la comprensión del suceso o del evento del ser desplegando lo universal de un concepto realizado. El signo, impulsado por el tiempo para su aparición, vendrá a significar al espacio. El tiempo es el *cinzel* que perfila la figura (la forma) sobre la *pedra*, es decir, del espacio.

Como podemos notar, Hegel no quiere reducir toda la dimensión del espacio a un componente de la naturaleza. Esto sería caer en la deformación anterior de un espacio abstracto o *a priori* por la que navegaron sus antecesores de la

historia de la filosofía. Y nos adentramos a una visión del espacio en la que se podrá distinguir dos aserciones de ello. Una como *espacio natural* y otra como *espacio histórico*. Pudiéramos deducir, que esta complementariedad dialéctica de su filosofía instauraría una espacialidad temporal cósmica y una espacialidad temporal histórica, y, por ende, humana. Esta última será la mirada intelectual que vendrá a significar (por medio del *signo*, como representación comunicativa netamente humana etnocéntrica de lo universal, realizado en el *aquí y ahora* de la historia), todo el entorno natural e histórico, desde una acción que involucra al tiempo en tanto aparición de complementariedad binaria de lo sensible e inteligible, interno y lo externo, lo natural y lo espiritual, que conforman la esencia del individuo desplegando el concepto universal. No hay espacio-temporalidad sin una referencia al despliegue de un concepto universal por la acción particular del individuo. O como diría Einstein, el objeto no afecta la definición que surge del sujeto que lo piensa, sino que el objeto está también afectado (*¿circunscrito?* pudiéramos añadir), por las herramientas conceptuales con que el sujeto las comprende y las enuncia por medio de un lenguaje que contiene, inconscientemente, una relación espaciotemporal humana y solamente *demasiado humana*.

Con esto cerramos un primer acercamiento al tema del espacio en tanto noción y reflexión desde el espacio de la filosofía moderna. Nos queda discurrir sobre las implicaciones del espaciotemporal en los linderos del presente y la transformación humana de su experiencia por los tiempos en que *transita* los usos y desusos de la *res extensa*, ahora circunscrita a una I.A. de la *ratio técnica*, con el añadido de la dimensión de lo virtual, para complejizar aún más su amplia y sinuosa trama filosófica.

Guayaquil, 2021.

## Referencias bibliográficas:

- DESCARTES, René. (2012). *El Discurso del Método*. Madrid: EDAF.  
(1995). *Principios Metafísicos*. Barcelona: Alianza.
- FOUCAULT, Michel. (1984). “Los espacios otros”. En: *Rev. Architecture, Mouvement, Continuité*, (5) octubre. Disponible en: [http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault\\_de-los-espacios-otros.pdf](http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf). (Revisado el 15 junio 2021).
- HEGEL, G. (2017). *Fenomenología del Espíritu*. México: F.C.E.  
(2004). *Lecciones de la Filosofía de la Historia*. Barcelona: Alianza.  
(1999). *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*. Barcelona: Alianza.
- KANT, Immanuel. (2013). *Crítica de la Razón Pura*. Madrid: Taurus.
- VERNANT, Jean-Pierre. (1974). *Jacques Derrida: Khora*.  
Disponible en: Henciclopedia. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Derrida%20Jacques/Khora.htm>.  
(Revisado el 18 de junio 2021).

# El Espacio de la Consciencia Arquitectónica de la subjetividad

**María Ramírez Delgado**

Universidad Simón Bolívar  
Caracas, Venezuela  
mariaramirezdelgado@gmail.com

## Resumen

Dada su complejidad, hablar sobre la consciencia involucra con frecuencia el uso de metáforas para facilitar la comprensión de lo que intentamos señalar; uno de estos alejamientos (metáforas) usados con más frecuencia es la imagen del espacio: Platón, Teresa de Ávila, William James y C.G. Jung, son algunos de los autores que se han servido de ella para ilustrar el concepto. En nuestro artículo, a partir de los alejamientos planteados por estos autores, intentamos establecer el espacio de la consciencia más allá de la metáfora. Para esto revisamos el problema de los objetos, la dualidad, sus semejanzas en relación a los límites, continuidad, conectividad y dimensiones, y proponemos abordar la consciencia como espacio/vacío que puede ser forjado desde nuestra subjetividad.

**Palabras claves:** Consciencia, espacio, vacío, subjetividad.

## Abstract

Given its complexity, talking about consciousness frequently involves the use of metaphors to facilitate the comprehension of what we talk about. One of the most usual of these estrangements is the image of space which some authors as Plato, Teresa of Ávila, William James and C.G. Jung have used to illustrate the concept. Based on the estrangements raised by these authors, this article attempts to establish the space of consciousness beyond metaphor. For this purpose, we review the problem of objects, duality, their similarities related to limits, continuity, connectivity and dimensions. Finally, we propose to approach consciousness as a space/emptiness that may be forged from our subjectivity.

**Key words:** Consciousness, space, emptiness, subjectivity.

Recibido: 10/07/2021. Arbitrado: 10/08/2021. Aceptado: 15/08/2021.

## Palabras preliminares

Nuestra relación con el espacio parece estar signada por la percepción que tenemos de lo exterior y lo entendemos como eso que puede ser llenado. Dicho así, parece que la condición del espacio estaría signada por la materia, pero el espacio no es esa materialidad, pues como nos dice P. C. Davies: "... se identifica el espacio como vacío, extensión, volumen, o espacio para poner cosas. (...) La palabra espacio, sin embargo, evoca una imagen de *vaciedad*: lo que queda después de quitar las cosas tangibles."<sup>1</sup> El espacio es, no porque esté presente la materia, sino precisamente porque no lo está. Es ciertamente por esta condición que nos interesa hablar del espacio de la consciencia, sin olvidar que con frecuencia el hombre ha pensado la consciencia como un espacio, pero ¿cómo lo entendemos, lo materializamos, lo delimitamos, lo llenamos? ¿Es posible para nosotros pensarlo como vacío? Estas consideraciones nos hacen cuestionarlo y sobre todo preguntarnos si somos capaces de construirlo desde nuestra subjetividad.

## Aclarando conceptos

Pensar la consciencia desde la filosofía implica con frecuencia realizar analogías y establecer metáforas<sup>2</sup> puesto que proveen una mejor comprensión de lo que nos rodea. Como ha señalado Juan Nuño no somos capaces de asir el mundo, sino desde los alejamientos<sup>3</sup> como el lenguaje, la escritura, los mitos, etcétera. *Acumulamos alejamientos*, necesitamos un espacio entre lo que entendemos y la cosa que queremos entender, esto permite abordar aquello que queremos tratar e ilustrar, conceptos de gran complejidad. Para pensar necesitamos del espacio.

No podemos enfrentarnos al problema del espacio de la consciencia sin acordar

---

1 DAVIES, P. C. W. (1996). *El espacio y el tiempo en el universo contemporáneo*. p. 12.

2 Entendemos la metáfora como un tropo en el que se sustituye o traslada el sentido de una voz por otra a partir de ciertas similitudes, esto permite observar y comprender la cosa, ampliando la forma en la que abordamos el objeto.

3 NUÑO, Juan. (1985). *Los mitos filosóficos*. pp. 22 y 23.

un concepto de consciencia. Sócrates, por ejemplo, entendía la consciencia como el diálogo del alma consigo misma, esto llevó a considerarla reguladora de nuestro comportamiento (ángel y demonio); el dualismo cartesiano nos habló de la *res cogitas*<sup>4</sup>. Henri Bergson<sup>5</sup> intentó explicar la consciencia como una luz y, últimamente, hemos usado la muy famosa analogía computacional que intenta exterminar el dualismo. Todas estas alegorías pretenden acercarnos a lo que es la consciencia. Además de la filosofía, también la religión y la literatura han usado la metáfora del espacio para acercarse a tan engorroso asunto.

Estas continuas variaciones de su significado, su propia capacidad de verse y estudiarse a sí misma, su plasticidad, nos han invitado a enfrentarla y a separar su estatus ontológico de su funcionalidad. Pese a todas sus variaciones conceptuales la consciencia no deja de ser una forma de abarcar el saber y el ser: *conscio: yo sé con, ciencia con*. Esto nos lleva a abordarla como un saber propio, pero que puede ser dividido y repartido, de allí las consideraciones sobre la consciencia como experiencia dialógica.

La consciencia es una suerte de lazo entre la experiencia subjetiva y lo que nos rodea. José Luis Díaz en su libro *La consciencia viviente* ha ofrecido cinco nociones<sup>6</sup> para hablar de ella y cada una podría reducirla a *percatarnos*, bien sea de nosotros mismos, del entorno, del comportamiento o de nuestras experiencias, el asunto es que someter la consciencia a *percatarse* es sujetarla a uno de sus fenómenos. Tal vez debemos decir con Descartes que el truco está precisamente en hacernos la pregunta sobre quién o qué es la cosa que sabe, la cosa que se percata. ¿Hay acaso un sujeto portador de la consciencia o

---

4 DESCARTES, René. (1987). *Meditaciones metafísicas*. p. 71.

5 BERGSON, Henri. (2016). *Materia y memoria*. p.163.

6 José Luis Díaz en (2008) *La consciencia viviente* explica la consciencia como: facultad moral, (permite determinar qué acciones nos convienen más que otras); como social, (cuando nos reconocemos como parte de un colectivo); estado de vigilia (cuando estamos despiertos o atentos); responsabilidad (que podría considerarse como parte de la consciencia moral); y finalmente de percatación (cuando somos capaces de distinguir y prestar atención a algo) p. 25.

el sujeto es la consciencia? ¿Es acaso una reunión de fenómenos<sup>7</sup>, de estados<sup>8</sup>, de dimensiones, de intencionalidad, cernidos por la identidad? De uno u otro modo, es inevitable definirla con metáforas, con alejamientos, por eso la hemos llamado también: *daimon*, alma, espíritu, *hombre interior* según el planteamiento agustiniano, *res cogitas*, psique, mente. Cualquiera de estas palabras encierra el mismo conjunto de elementos: la vida interior de un individuo a través de la reunión e interacción de los fenómenos y los estados mentales que se mueven en cuatro dimensiones que delimitan la experiencia de pensar y de percatarse.

### Primer alejamiento: el alma que habita

El planteamiento sobre el alma en Platón surge como respuesta a la búsqueda del principio de la racionalidad, el pensamiento y su conexión con las emociones, así como también de aquello que anima la vida, en fin, es la búsqueda de *lo que sabe* en el hombre; la antigua alma platónica simpatiza con nuestra moderna consciencia; enfrentar ese problema lleva a la antropología del escritor del *Timeo* a desarrollar una concepción dualista:<sup>9</sup> el hombre es su alma encerrada en el cuerpo:<sup>10</sup>

Cómo es el alma, requeriría toda una larga y divina explicación; pero decir a qué se parece, es ya asunto humano y, por supuesto, más breve. Podríamos entonces decir que se parece a una fuerza que, como si hubieran nacido juntos, lleva a una yunta alada y a su auriga.<sup>11</sup>

---

7 Podemos entender como fenómenos de la consciencia aquellos aspectos de los que es posible percatarse y describir y que se obtienen tanto de las experiencias como de la vivencia interior.

8 Son considerados estados mentales como situaciones o actitudes que irrumpen en la consciencia desde la vivencia interior (sentimientos, emociones, intuiciones, pensamientos, sentimientos de tendencia, etcétera).

9 PLATÓN. (1988). *Fedón*. 19A. En *Diálogos III*.

10 PLATÓN. (1992). *Timeo*. 36A. En: *Diálogos VI*.

11 PLATÓN. (1988). *Fedro*. 246A. En: *Diálogos III*.

El planteamiento órfico retomado por Platón lo conduce a insistir en el cuerpo (materia) como una demarcación que para existir debe estar habitada por el alma (forma), el cuerpo es un receptor, una frontera que contiene y que limita su acercamiento a la verdad:

Porque nunca el alma que no haya visto la verdad puede lograr la figura humana. Conviene que, en efecto, el hombre se dé cuenta de lo que dicen las ideas yendo de muchas sensaciones a aquello que concentra en el pensamiento.<sup>12</sup>

El espacio platónico no sabe de vacío, está lleno de εἶδος y se manifiesta de esta forma. Cuerpo habitado por el alma, alma que es εἶδος (esencia, forma, idea, determinación), a través de la razón y para eso es necesario fijar límites, porque el εἶδος no es otra cosa que una frontera, así lo es de lo bello, del triángulo o de la justicia. El alejamiento es el cuerpo, incapaz de poseer el εἶδος, pero sí capaz de limitarlo, ese espacio de la consciencia (alma) platónica está restringido por su corporeidad que además contiene y evita su aprehensión de la verdad, la consciencia (el alma) debe también ocupar un lugar (topos) para existir,<sup>13</sup> pero ese lugar no confina su propio desarrollo.

## Segundo alejamiento: el río entre la continuidad y la conectividad

Del realismo platónico podemos pasar a la preocupación del empirismo que llevará a William James a entender la consciencia como una función. Sin embargo, esta *función* no puede ser explicada sino espacialmente:

Nada se junta; huye. Un «río» o un «arroyo» son las metáforas por las cuales se describe más naturalmente. Al hablar de esto en lo sucesivo llamémoslo torrente

12 *Ibidem.*

13 PLATÓN. (1992). *Timeo*. 52C. En: *Diálogos VI*.

del pensamiento, de la consciencia o de la vida  
subjetiva.<sup>14</sup>

Para James la concepción de la consciencia está determinada por su función y su capacidad para moverse en ese espacio a través del pensamiento (un espacio líquido), pero el pensamiento no determina su espacialidad, sino que llena el espacio mediante los actos del pensamiento: sus relaciones, su intencionalidad que hace surgir fenómenos como la memoria, la voluntad o la imaginación. Estos fenómenos son el río y los objetos que navegan ese espacio, y que a veces se quedan atascados en sus orillas o se hunden en sus profundidades:

La consciencia, desde nuestro día de nacimiento, es de una prolífica multiplicidad de objetos y de relaciones, y lo que llamamos relaciones simples son resultados de atención discriminativa elevados, muchas veces a muy alto grado.<sup>15</sup>

Aunque podríamos pensar que la consciencia es un vacío que necesita ser llenado mediante las relaciones, un vacío que constituye una unidad, que no se rompe o llena con los objetos de ella misma, esos objetos son solo porciones, tienen su propio vacío, un vacío que los une, pues cada uno de estos objetos (fenómenos y estados) no está inconexo, sino que forma un tejido con los otros ofreciendo un principio de conectividad y de continuidad. La consciencia fluye sin fragmentos, lo que la hace capaz de enlazar objetos en apariencia inconexos.

---

14 JAMES, William. (1909). *Principios de psicología.* p.257.

15 JAMES, William. *Op.Cit.* p. 241.

La metáfora fluvial de James, nos lleva a considerar que la mayor característica de este espacio es su resistencia al vacío: “llenarlo es el destino de nuestro pensamiento”<sup>16</sup> nos dice, y es que concebir el espacio como vacío implica para nuestra comprensión un problema casi insoluble. Estamos fascinados por los objetos que llenan ese espacio, esto fue lo que llevó a James a condenar el atronador y aterrador vacío que se presenta ante nosotros como supresión, silencio, y distancia, el espacio es también alejarnos. Por eso el espacio de la conciencia para James es un fluir, continuidad de pensamientos sin carácter ontológico.

### Tercer alejamiento: las dimensiones de la casa

“Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es -se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término”<sup>17</sup> Con estas palabras Gastón Bachelard nos invita a la casa como espacio de la interioridad. En los libros de Ezequiel y Enoc en la *Torá* se habla del camino por los siete castillos celestiales, edificaciones del alma; por su parte Teresa de Ávila relata en sus *Moradas* el recorrido del alma para conocer a Dios y dice: “... considerar nuestra alma como un castillo todo de un diamante o muy claro cristal, adonde hay aposentos...”<sup>18</sup> bajo esa misma inspiración C.G. Jung, a partir del estudio de los contenidos oníricos verá a la casa como representación de la psique:

Me resultaba evidente que la casa representaba un tipo de psiquis, es decir, mi estado de conciencia con sus complementos hasta entonces ignorados. La consciencia estaba representada por la sala de estar (...) el sueño añadía ahora más estratos de consciencia: la planta baja, desde hacía tiempo deshabitada y de estilo

16 JAMES, William. *Op.Cit.* p. 279.

17 BACHELARD, Gastón. (2000). *La poética del espacio.* p.28.

18 DE ÁVILA, Teresa. (1986). “Moradas del castillo interior”. En: *Obra completas*, p. 473.

medieval, después el sótano romano y finalmente la gruta prehistórica. Representaban tiempos pasados y estratos de consciencia superados.<sup>19</sup>

La experiencia espacial está relacionada con la ubicación y la orientabilidad, como el tiempo lo está con el movimiento, ¿somos capaces de orientarnos en la consciencia? ¿De delimitar los diferentes niveles y dimensiones de su espacio? ¿De señalar las habitaciones cómo lo haríamos en el lugar que habitamos? Debemos admitir que nuestra consciencia se evidencia a partir de cuatro dimensiones:<sup>20</sup> Intersubjetividad (que determina nuestras relaciones con los otros); objetividad, (que determina aspectos como la intencionalidad y la aceptación de un mundo extraño al nuestro); aprehensividad (que determina aquello que somos capaces de captar y conocer) e introspección (que determina nuestro carácter reflexivo y subjetivo). Estas dimensiones generan entre ellas una dialéctica, y fingen que esa casa es y existe en un plano diferente al ontológico. Encontramos que el proceso dialéctico es posterior y propio del pensamiento, es el *alejamiento* que permite la intuición de ese espacio que somos.

Por otra parte, orientarnos implica, sobre todo, determinar donde no estamos, establecer nuestros no-lugares y nuestras no-percepciones. Así como no necesitamos estar en cada habitación de la casa al mismo tiempo, para determinar sus medidas, ni existencia, tampoco necesitamos estar o percatarnos de cada fenómeno o de cada estado para determinar nuestra consciencia.

---

19 JUNG, C. G. (2002). *Recuerdos, sueños y pensamientos*. pp. 193 y 194.

20 DÍAZ, José Luis. *Op.Cit.* pp. 42 y 44.

## Reflexiones finales: una arquitectónica de la subjetividad

Nos recuerda Hesíodo en *La Teogonía*: “En primer lugar existió el Caos”<sup>21</sup> ese caos que es el vacío ilimitado. El caos en la consciencia nos aterra pues abre las puertas a las posibilidades infinitas: el vacío, generalmente asociado con la locura. Pero, más allá de la palabra y la metáfora que bien puede llamarse cuerpo, río, pensamiento, casa o psique, el espacio de la consciencia se trata tanto del caos como del orden, tanto de libertad como de sometimiento. El místico cierra la puerta al caos mediante la contemplación de Dios, el hombre común mediante su propia contemplación, pero es necesario que haya algo que contemplar. Es allí donde surge la arquitectónica de la subjetividad.

Consideremos que los objetos (fenómenos y estados) moldean la consciencia, la forman y conforman, pero esto no detiene su expansión; la comprensión de estos objetos es lo que permite establecer un orden que buscamos intuitivamente y por el que tendemos a transformarnos en artífices de nuestra propia consciencia.

La dirección introspectiva de la consciencia la orienta y empuja al vacío para ser contemplado, “el vacío es efectivamente el que permite el proceso de interiorización y de transformación mediante el cual cada cosa realiza su identidad y su alteridad, y con ello alcanza la totalidad”.<sup>22</sup> Enfrentarnos a la consciencia como espacio implica renunciar a la objetivación, es allí donde nos enfrentamos con la posibilidad, en eso se basa su actividad: “El vacío se traduce en ciertos ritmos sincopados, pero ante todo por el silencio”.<sup>23</sup> En el silencio que calla al sujeto que deja de serlo y se hace a sí mismo percepción de la vaciedad.

---

21 HESÍODO. (1990). “La Teogonía”. En: *Obras y fragmentos*. p. 76.

22 CHENG, François. (2005). *Vacío y plenitud*. p.71.

23 *Ídem*. p. 69.

Hemos dicho que el espacio es el lugar de lo intangible, y todos los objetos de la consciencia, y ella misma, lo son. Cada dimensión de la consciencia no solo es abordada, sino que es la autoconsciencia, es espacio, que no puede, de ninguna forma, desaparecer ante nosotros, ni siquiera se desplaza, sino que permanece mediante la identidad, no precisa el sujeto volverse sobre sí continuamente para tener autoconsciencia, simplemente está allí y en él los estados y fenómenos, pero sin dejar de lado su *persistencia ontológica*. ¿Es acaso la metáfora el modo de contener ese vacío? O acaso ¿el espacio de la consciencia, más allá de la metáfora, se reconoce por el orden que intentamos? Un orden que obliga a fijar la percepción en sí. Será entonces que ¿debemos suponer que la consciencia es espacio, espacio que se hace a sí mismo?

Caracas, 2021.

---

## Referencias bibliográficas:

- BACHELARD, Gastón. (2000). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BERGSON, Henri. (2016). *Materia y memoria*. Madrid: Cactus.
- CHENG, François. (2005). *Vacío y plenitud*. España: Siruela.
- DAVIES, P. C. W. (1996). *El espacio y el tiempo en el universo contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DE ÁVILA, Teresa. (1986). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- DESCARTES, René. (1987). *Meditaciones metafísicas y otros textos*. Madrid: Gredos.
- DÍAZ, José Luis. (2008). *La conciencia viviente*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HESÍODO. (1990). *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- JAMES, William. (1909). *Principios de Psicología*. Tomo 1. Madrid: Daniel Jorro. Editor.
- JUNG, C. G. (2002). *Recuerdos, sueños y pensamientos*. Argentina: Seix Barral.
- NUÑO, Juan. (1985). *Los mitos filosóficos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PLATÓN. (1988). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. España: Gredos.  
(1992). *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. España: Gredos.
- RYLE, Gilbert. (2005). *El concepto de lo mental*. Barcelona: Paidós.

# Sentido(s) del Espacio Según Merleau-Ponty

**José Luis Chacón R.**

Universidad de Los Andes  
Mérida - Venezuela  
jlchaconr@gmail.com

## Resumen

En este artículo nos proponemos exponer el sentido del espacio, siguiendo la reflexión fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty. El espacio es, entonces, un fenómeno paradójico, cuyo sentido lo recogemos en la experiencia del mismo. El espacio es ante todo vivido, nos indica Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*, mostrándonos su estructura, sus elementos y su dinámica, y, permitiéndonos a la vez, comprender la existencia. Nuestra exposición comienza con la comprensión del término sentido. Éste posee varias acepciones: como significado, como intencionalidad y como percepción. Pero, lo sentido es lo recogido y en tanto que tal, sentido es sinónimo de percibido. De ahí se desprenden tres tipos de sentido: ontológico, antropológico y estético. Tenemos, pues, el sentido ontológico, motivado por el deseo de descubrir el ser del espacio; el sentido antropológico, cuyo fin es describir la relación entre hombre y espacio; y, por último, el sentido estético, el cual se despliega a partir de la actitud fenomenológica que se dirige a la realidad del espacio. Reflexión y experiencia coinciden en este acercamiento fenomenológico.

**Palabras claves:** fenomenología, sentido y sentidos, percepción, espacio vivido, Merleau-Ponty.

## Abstract

In this article we pretend to expose the sense of space following Maurice Merleau-Ponty's phenomenological reflection. Space is, thus, a paradoxical phenomenon, and we gather its sense as we experience it. Space is something lived, as Merleau-Ponty points out in *Phenomenology of Perception*, showing its structure, elements and dynamics, and at the same time letting us comprehend existence. Our exposition begins with understanding the term sense, which possesses three meanings: as significance, as intentionality and as perception. But sense is that which is gathered from experience and therefore, sense is synonymous of perceived. From such fact, we see three types of sense: ontological, anthropological and aesthetic. The first one, the ontological sense, is the one moved by the being of space; the anthropological sense aims at describing the relationship between man and space; and lastly, the aesthetic sense which displays itself as the phenomenological reality of space. Reflection and experience coincide in this phenomenological approach.

**Key words:** phenomenology, sense and senses, perception, lived space, Merleau-Ponty.

---

**Recibido:** 28/07/2021 y 30/02/2022.    **Arbitrado:** 11/03/2022.    **Aceptado:** 12/04/2021.

## El sentido y sus sentidos

Antes de arribar al sentido del espacio, Merleau-Ponty expone cómo la experiencia y la estructura del espacio son aspectos de un fenómeno más general, el espacio percibido. Estos dos aspectos nos aproximan a una comprensión más amplia del sentido del espacio, tal vez el aspecto más importante de todos. “El espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas”<sup>1</sup>. Tanto la inserción en el *mundo de la vida*, requisito para una fenomenología completa, como también el reconocimiento de la estructura dialéctica del mundo percibido, antes de contraponer el sujeto

---

1 MERLEAU-PONTY, Maurice. (1997). *Fenomenología de la percepción*. p. 258.

con el objeto, el espacio corpóreo contra el espacio objetivo, comunican sobre todo un sentido, o mejor dicho, revelan el sentido del espacio; en efecto, “el espacio se funda en la relación con las cosas”<sup>2</sup>. No obstante, antes de continuar, el término *sentido* amerita una breve reflexión previa para luego alcanzar nuestro propósito.

Este término, así como nos señala Merleau-Ponty, posee varias acepciones: como significado, como órgano de percepción, como intencionalidad<sup>3</sup>. En pocas palabras, el sentido tiene varios sentidos. En primer lugar debemos señalar que la noción merleau-pontiana de sentido está íntimamente ligada a la percepción. Sigamos la explicación que hace Ramírez Cobián al respecto:

La percepción es, pues, remata Merleau-Ponty, la constitución, sin modelo ideal, de un conjunto significativo (FP:47;33) ... En el acto perceptivo el todo se anticipa a sus partes, la conclusión se antedata a sus premisas y los datos del problema no son anteriores a su solución; es precisamente ese acto que crea de una vez, junto con la constelación de los datos, el sentido que los vincula –no solamente descubre el sentido que estos tienen sino que hace, además, que tengan sentido (FP:58;46). Así, la noción de inmediatez se ha transformado, concluye nuestro filósofo, lo que pasaba por inmediato -las impresiones del objeto- es ahora mediato, y al revés, lo que pasaba como secundario es ahora inmediato: el sentido, la estructura, la ordenación espontánea de las partes (FP:79;70). Lo que primero vemos es un ser animado, un mundo diversamente cualificado, pleno de sentidos<sup>4</sup>.

---

2 *Ibid.* p. 301.

3 RAMÍREZ COBIÁN, Mario. (1996). *Cuerpo y arte para una estética merleau-pontiana*. p. 69.

4 *Ibid.* p. 255.

Por consiguiente, no obtenemos el sentido de algo sin antes haber percibido ese algo, lo que lo hace estar íntimamente ligado con el cuerpo. De esta manera, podemos decir que todas las nociones de sentido apuntan a un mismo lugar: el sentido no es algo independiente del cuerpo-sujeto, no es una substancia absoluta, es más bien una condición a través de la cual se da la existencia humana. “Así pues, el sentido -el significado, la idealidad o el pensamiento- no es más que la apertura de una historicidad que está dada desde el primer acto perceptivo de nuestra corporalidad en el mundo”, continúa Ramírez Cobián, para luego concluir: “El sentido es la historicidad de toda expresión y la expresividad, la carnalidad, de toda historia”<sup>5</sup>.

Nuestra tendencia es pensar el sentido como algo trascendental (como *arkhé* o como *thelos*) de algo concreto. Sin embargo, al contraponer nuestra noción, prejuiciosamente metafísica, con la que nos propone el filósofo francés, el sentido recobra lo que es inmanente de aquella *concretez*. Por consiguiente, el sentido no es otra cosa más que la revelación o comunicación -de la inmanencia y de la trascendencia- de lo percibido. Podríamos decir, luego, que el sentido vendría a ser una especie de rastro o huella, que surge o queda, cuando un objeto es percibido por una subjetividad corpórea; lo que Ramírez Cobián llama historicidad. Al hablar de sentido, en el sentido propiamente merleauPontiano, no nos situamos ni afuera ni adentro, ni *a priori* ni *a posteriori*, del mundo, al contrario, nos situamos *en el mundo*, y en el capturar el modo de ser del mundo, somos a la vez capturados por él. Lo sentido es lo recogido y en tanto que tal, sentido es sinónimo de percibido. “Hay sentido en la simple organización de lo percibido y en la correlativa conducta corpórea” nos acota Fernando Montero en el prólogo a *Sentido y sinsentido*<sup>6</sup>. En consecuencia, el sentido no podría ser explicado sino tan sólo vivido. Hablar del sentido es situarse en lo vivido, como actualidad o como recuento. Es así

---

5 *Ibid.* p. 255.

6 MERLEAU-PONTY, Maurice. (1977). *Sentido y sinsentido*. p. 16.

como podemos hablar de varios sentidos, según sea nuestra perspectiva o interés. En el caso de esta investigación, queremos referirnos a tres sentidos del espacio, los cuales, entre tantos posibles sentidos, son los que nos parecen más relevantes. Tenemos pues, el sentido ontológico, motivado por el deseo de descubrir el ser del espacio; el sentido antropológico, cuyo fin es describir la relación entre hombre y espacio; y por último, el sentido estético, el cual se despliega a partir de la actitud fenomenológica que se dirige a la realidad del espacio.

Una aclaratoria. Hasta ahora lo que hemos dicho acerca del término sentido nos indica que éste no difiere del término estructura, por eso podríamos decir que ambos tienden a confundirse porque parecen términos equivalentes. De hecho en *Structure du comportement*, (1942), Merleau-Ponty concluye que estructura y significación son los mismos elementos de la percepción. Pero son diferentes; la estructura es descriptiva y el sentido es concluyente. Esto lo podemos evidenciar a todo lo largo del discurso merleaupontiano; así como hay una descripción fenomenológica también hay una conclusión fenomenológica. Por tanto, hablar del sentido de una cosa es hablar de su ser; porque el territorio del sentido es ante todo el de la ontología. Discutir, en fin, sobre el sentido del espacio es discutir sobre su ser; una fenomenología del espacio es así también una ontología del espacio.

## Sentido ontológico

Hablar del sentido ontológico es similar a exponer las consecuencias propiamente filosóficas que se desprenden de la reflexión fenomenológica sobre el espacio. En otras palabras, la discusión acerca del sentido del espacio en el plano de la filosofía puede parecerse a un discurso *a posteriori* cuya intención es principalmente desentrañar el aspecto trascendental del asunto en cuestión. Pero, bajo las consideraciones formuladas por el discurso merleaupontiano, el sentido ontológico no es, siguiendo las palabras de Montero, la construcción de un recinto de contenidos espirituales segregados

por la mente que después se adosan a sensaciones, formas de conducta o entidades materiales<sup>7</sup>. El sentido del espacio, es decir, el ser (ontológico) del espacio está ahí mismo, en el mismo lugar y en el mismo momento en que acontece la percepción.

Entonces, este sentido acaece -o se manifiesta- en la forma (*gestalt*) estructurada: es doble, y como tal es paradójico e inacabado. “Dijimos que el espacio es existencial; igualmente podríamos haber dicho que la existencia es espacial, eso es, que, por una necesidad interior, se abre a un exterior, hasta el punto de que se puede hablar de un espacio mental y de un mundo de las significaciones y de los objetos de pensamiento que en ellas se constituyen”<sup>8</sup>. Cuando Merleau-Ponty afirma que el espacio es existencial y que la existencia es, a su vez, espacial, él está exponiendo a fin de cuentas el sentido ontológico del espacio. El ser del espacio no es una única substancia en sí, sino que es el modo en que el espacio se da en el mundo; el ser se comprende como existencia. Por lo tanto, el espacio es ante todo espacialidad, y como tal, es un fenómeno comportamental que se revela como parte de aquello que Merleau-Ponty llama el *ser-en-situación*. El espacio es, pues, la objetivación del fenómeno de la espacialidad atrapado en la dialéctica de immanencia y trascendencia que pasa por el cuerpo-sujeto.

Sostenemos que el *quid* de la reflexión filosófica merleaupontiana sobre el espacio yace precisamente en la comprensión del *ser-en-situación*; “el ser es sinónimo de estar situado, de ser en situación”<sup>9</sup>, afirma Merleau-Ponty. El ser es ser en cuanto ser-en-situación y la espacialidad aparece como una modalidad del ser-en-situación, es decir, de ese estar situado. El *ser-en-situación* resume la tesis central de la discusión sobre el espacio en la *Fenomenología de la percepción* (1945): el ser es espacial en cuanto a que el espacio es ser (existencial).

---

7 *Ibid.* p. 16.

8 MERLEAU-PONTY, Maurice. (1997). *Fenomenología de la percepción*. p. 308.

9 *Ibid.* p. 267.

Comencemos primero por develar lo que está implícito en este término fundamental. El *ser-en-situación* no es un ente sino un fenómeno; si lo pensáramos como ente lo estaríamos objetivando y por tanto reduciéndolo a un nivel que nos aleja de su comprensión. Como fenómeno es un fenómeno compuesto por dos elementos evidentemente unidos o conectados, por una parte el ser y por la otra la situación: ambos están entrelazados de manera tal que no pueden separarse. El ser, que es la preocupación máxima de la filosofía (aún más que la verdad, según Heidegger), se refiere a aquello existente, a lo que simplemente es. La situación es la condición de ese ser, y por situación entendemos algo que se despliega como temporal y espacial; una situación indica un aquí y un ahora, un espacio y un tiempo particulares, señalados, determinados. Entonces, si el ser es sólo ser-en-situación, la condición espacio-temporal es un rasgo inevitable y esencial, y tal vez lo único de lo cual podemos tematizar.

El ser-en-situación es el modo en que el ser aparece en la existencia. El ser, entonces, no se muestra solo, se muestra sobre el fondo de la situación. El ser es lo fundado y la situación es lo fundante; a través de lo fundado, lo fundante se manifiesta. Pero, como ya vimos, la situación no es una determinación extraña al sujeto, ésta se da, en efecto, gracias al cuerpo, quien es su protagonista fundamental. El ser es siempre el ser-en-situación del cuerpo-sujeto.

Ahora bien, la noción de *ser-en-situación* conduce a la de *être au monde* o *ser-del-mundo*. Ontológicamente, la espacialidad es un rasgo del *ser-en-situación* porque en última instancia éste es la expresión del *ser-del-mundo*. A diferencia del término heideggeriano de *zeit-in-der-welt*, *ser-en-el-mundo*, el término merleauPontiano quiere expresar que además de estar inserto en el mundo, el ser es del mundo, es decir, pertenece y está comprometido con el mundo. No solamente no hay ser sin mundo y no hay mundo sin ser, sino que además ser y mundo están íntimamente entrelazados, mutuamente se pertenecen. De ahí que podamos decir con Merleau-Ponty que el ser está *encarnado* en la mundanidad de la realidad. La espacialidad es una manifestación de ello, por

esta razón podemos, a través de una fenomenología de la experiencia espacial, acceder a la comprensión del *ser-del-mundo*.

Arias Muñoz puntualiza de manera muy sintética cómo se conecta todo el discurso merleauPontiano en torno a este punto.

Ligado a un planteamiento ontológico, el problema del cuerpo se nos muestra como un auténtico tema de capital importancia, ya que: a) el concepto de ser es sinónimo de ser situado o, lo que es lo mismo, ser es sinónimo de existencia y el cuerpo no es más que la actualidad de la existencia; b) el mundo, en el que vivimos, no es comprensible sin mi cuerpo; c) el ser-en-el-mundo, punto de partida de las investigaciones fenomenológicas de Merleau-Ponty no será comprendido sin un compromiso con las cosas y sin la existencia de una auténtica comunión sacramental con las mismas; d) es por el cuerpo por donde se trasluce la intersubjetividad.<sup>10</sup>

La espacialidad es, pues, un rasgo existencial de nuestro ser-del-mundo.

## Sentido antropológico

Uno de los rasgos por medio del cual Merleau-Ponty es más ampliamente reconocido es por su particular concepción de la subjetividad humana. El hombre en tanto que cuerpo es el protagonista, tal vez más importante, del pensamiento merleauPontiano desde *Structure du comportement* (1942) hasta *Le visible et l'invisible* (1964). Según Arias Muñoz uno de los ejes intencionales de la filosofía de Merleau-Ponty es precisamente “establecer un estructuralismo funcional de los elementos que constituyen la realidad humana”<sup>11</sup>. Por

---

10 ARIAS MUÑOZ, José A. (1975). *La antropología fenomenológica de Merleau-Ponty*. p. 63.

11 *Ibíd.* p. 196.

consiguiente, la función del cuerpo es fundamental en cada discusión, y por supuesto también en la percepción del espacio; el sentido antropológico de la espacialidad merece, pues, nuestra atención; “la percepción espacial es un fenómeno de estructura y que nada más se comprende al interior de un campo perceptivo que contribuye por entero a motivarla proponiendo al sujeto concreto un anclaje posible”<sup>12</sup>.

Desde la perspectiva antropológica, el carácter holista de la estructura humana está en la base de la ontología planteada por Merleau-Ponty. Esto es así porque “si en *Phénoménologie de la perception* (1960), se nos afirma que lo que nos interesa es comprender en nosotros y en el mundo la relación *du sens et du non sens*, es porque hay una estructura mediante la cual surge el sentido y esta estructura no es otra que la reflejada en la noción de carne”<sup>13</sup>. *Carne* (*chair*) es un término que utilizará nuestro filósofo mucho después de *Fenomenología de la percepción* para resumir la interrelación entre ‘cuerpo y espíritu’; su sentido no es otro que el de ‘cuerpo animado’<sup>14</sup>. Si entonces, la estructura cuerpo animado es el tercer término de la estructura figura-fondo, en otras palabras, podríamos decir que el *ser-en-situación* está condicionado -o fundamentado- por la corporalidad. “Existencialmente el cuerpo se nos aparece como siendo el vehículo de nuestro ser-en-el-mundo”<sup>15</sup>. Pero afirmar esto podría parecer contradictorio porque el cuerpo no es un *substratum* metafísico, ni una yuxtaposición de componentes biológicos. El cuerpo es el medio existencial que hace posible, para el hombre, la percepción del mundo. Por esta razón, la fenomenología es el modo más adecuado de aprehender el cuerpo -y por ende el sujeto- en su justa y amplia realidad. La discusión sobre el cuerpo desencadena en el problema del otro y la libertad, temas que no podemos

---

12 MERLEAU-PONTY, Maurice. (1997). *Op.Cit.*, p. 296.

13 *Ibid.* p.195.

14 “Nuestro siglo ha borrado la línea divisoria del ‘cuerpo’ y del ‘espíritu’, y ve la vida humana como espiritual y corporal a la vez, siempre apoyada en el cuerpo, siempre interesada incluso en sus costumbres más carnales, a las relaciones entre las personas. Para muchos pensadores, a finales del XIX, el cuerpo era un trozo de materia, un haz de mecanismos. El XX ha restaurado y profundizado la noción de la carne, es decir del cuerpo animado.” MERLEAU-PONTY. (1964). p. 286.

15 ARIAS MUÑOZ, José A. (1975). *Op.Cit.* p. 60.

abordar en este trabajo pero que dejamos abiertos a investigaciones futuras. Ahora bien, la fenomenología del mundo percibido reveló el cuerpo como sentido presente en el fenómeno de la espacialidad. Lo vimos cuando nos detuvimos en la espacialidad del cuerpo, es decir, en la discusión que descubría la existencia como algo espacial, y también cuando lo hicimos en el espacio objetivo y su dependencia al cuerpo, en otros términos, en la exposición del espacio como algo existencial; la dialéctica vivida, en la cual aparece el espacio, se lleva a cabo en la *subjetividad carnal*, que es el hombre. El sentido antropológico del espacio según Merleau-Ponty aparece, por tanto, porque la realidad humana está engranada, atascada, en fin, encarnada en el mundo. Es más, el modo en que la existencia humana se despliega se nos muestra sólo como una correspondencia, como un acoplamiento entre la actividad del sujeto y la aprehensión de su objeto. He aquí uno de los aspectos más sobresalientes de la subjetividad merleau-pontiana: el sujeto está comprometido con su entorno y las relaciones que establece con él corresponden a ese compromiso. Por esta razón, ciertas dimensiones espaciales como la profundidad, nos señala Ramírez Cobián a propósito de la formulación de nuestro filósofo, “nos muestra que la esencia de todo espacio perceptivo es la imbricación mutua de la objetividad y la subjetividad, de la extensión y la cualidad, de lo material y lo espiritual”<sup>16</sup>. La vivencia del fenómeno espacial nos conduce precisamente a esa condición antropológica a la cual todo hombre pertenece.

En términos generales, el espacio es espacio encarnado porque la existencia humana es encarnación, *la percepción es un acontecimiento carnal, mundanal*. Sin embargo, esta afirmación contiene un sentido todavía más específico. El cuerpo-sujeto *est au monde*, es un sujeto encarnado, *y como tal está en el mundo y se dirige a él, forma parte de, tanto como forma, al mundo*. El hombre además de ser un sujeto encarnado, es un sujeto intencional; la intencionalidad del espacio viene a ser, por consiguiente, un sentido más particular de la realidad humana. Como vimos en la reflexión fenomenológica, la intencionalidad

---

16 RAMÍREZ COBIÁN, Mario. (1996). *Op.Cit.* p. 95.

espacial se lleva a cabo en la habitud. Habituarse a un objeto o a una actividad tiene, para Merleau-Ponty, la misma connotación de habitar, es decir que posee un sentido espacial. En efecto, la habitud “es la aprehensión global y vital de un sentido, una fisionomía o un logos encarnado”<sup>17</sup>. El cuerpo-sujeto al habitar su mundo, en cuanto a respuesta de una intencionalidad, recoge el sentido del mismo, integrándose a él pero constituyéndolo a la vez.

## Sentido estético

Al igual que la ontología y la antropología, la estética posee su propia especificidad. Cuando hablamos de estética en la actualidad ya no nos referimos a los principios de lo bello como se le comprendió durante la modernidad, sino que siguiendo su acepción antigua, como *aísthesis*, nos referimos a lo sensible, a lo perceptible, pero no de lo general sino de aquello que es propio del arte. En este sentido, la propuesta merleau-pontiana sobre la percepción puede ser fácilmente considerada como una teoría estética. Para ampliar esto, nos apoyamos de nuevo en Ramírez Cobián, quien sostiene que “la tesis implícita en el pensamiento de Merleau-Ponty es que entre la experiencia sensible y la experiencia estética hay igualdad o correspondencia, mutua elucidación, que no hay separación o ruptura entre una y otra, aunque tampoco mera identidad o reduccionismo”<sup>18</sup>. En otras palabras, su discurso es tanto una teoría de lo sensible como una teoría estética; esta tesis contiene dos afirmaciones de sentido distinto: la experiencia sensible es experiencia estética y la experiencia estética es experiencia sensible. Pero esto no es una mera interpretación por parte de Ramírez, la identidad entre cosa sensible y obra de arte está sugerida en varios pasajes de la *Fenomenología de la percepción* y también en textos posteriores.

---

17 *Ibíd.* p. 81.

18 *Ibíd.* p. 53.

En consecuencia a esta tesis, el ser sensible posee su sentido y lo manifiesta en el ser percibido, en el ser sensible. El sentido es, luego, inmanente al ser sensible mismo; la sensibilidad es ya significación. La realidad sensible que nos muestra Merleau-Ponty supera las antinomias del empirismo y del intelectualismo y recobra su primacía existencial; ya en lo sensible, el sentido del ser sensible se encuentra plenamente encarnado en la realidad sensible del propio cuerpo. Cada cosa está *grávida* de sentido y esto es lo que recogemos en el acto perceptivo; “el ser del objeto estético es su ser percibido mismo”<sup>19</sup>. Por consiguiente, cuando señalamos una cosa, cuando la percibimos, recogemos allí mismo su sentido estético. “El sentido estético no es lo representado sino lo expresado, no es una significación intelectual sino una significación encarnada, que emana del objeto, que hay que ver”<sup>20</sup>.

En cuanto a nuestro interés particular, podemos afirmar con plena certeza que el sentido estético del espacio es lo percibido del espacio mismo, es decir, el espacio vivido. Y lo percibido de esta experiencia es aquella unidad fenoménica que ya hemos tematizado en el sentido ontológico y en el sentido antropológico. De hecho, la experiencia del espacio vivido es análoga a una experiencia estética por cuanto lo vivido es la materia prima que genera y condiciona el arte. Por una parte, la realidad vivida, la experiencia, es la fuente vital que el artista, quien con una actitud propiamente fenomenológica, enfrenta y aprehende de allí (sea como representación, conceptualización o abstracción) y que luego expresa como pintura, poesía, danza o música. Por la otra, la obra de arte adquiere su unidad solamente en la experiencia de verla, de recorrerla, en fin de vivirla. Con razón Ramírez Cobián puede exponer que “por el arte la percepción y el mundo percibido -el mundo tal cual- nos envían un mensaje que llega hasta el corazón de nuestra vida actual más ordinaria”<sup>21</sup>. Vivir el fenómeno de la espacialidad constituye desde ya su sentido estético.

---

19 *Ibíd.* p. 60.

20 *Ibíd.* p. 63.

21 *Ibíd.* p. 71.

En palabras de Merleau-Ponty, “la experiencia de la espacialidad una vez referida a nuestra fijación en el mundo, se dará una espacialidad original para cada modalidad de esta fijación”<sup>22</sup>.

Si intentamos ampliar esta idea veremos que estamos repitiendo lo que ya anteriormente expusimos. Continuando con el apoyo que nos da la reflexión de Ramírez Cobián, vemos que el sentido estético de las cosas percibidas, y en consecuencia del espacio, simplemente es inmanente y abierto<sup>23</sup>. En primer lugar, como en una obra de arte, el sentido estético del espacio está inmanente en la experiencia vital del mismo. Este sentido se hace evidente cuando el espacio vivido se vuelve conciencia de espacialidad, es decir, conciencia de la dialéctica espacio corpóreo y espacio objetivo. El espacio vivido (especialmente después de la reflexión fenomenológica) es, por lo tanto, no un producto de una reflexión del ser, sino la reflexión existencial, en y desde la existencia misma. Así como el arte es el ‘para-sí de la sensibilidad’ o la inflexión de lo sensible<sup>24</sup>, el espacio vivido fenomenológicamente efectúa la conciencia del ser espacio. En segundo lugar, el sentido estético del espacio, por cuanto es inmanente a la realidad sensible, está abierto a nuevas experiencias vitales que lo reconstituyan, que lo reformulen, en fin que lo vuelvan a vivir. Ya que su sentido no es unívoco ni definitivo, éste simplemente es abierto<sup>25</sup>. Creemos que este término se refiere a la noción de trascendencia a la que hace mención Merleau-Ponty cuando habla de la paradoja en la percepción. El sentido del espacio percibido es aquello que va más allá de lo actualmente sensible, se abre al tiempo y a la intersubjetividad sin posibilidad de acabamiento. Al presentarse inacabada, la dialéctica del espacio inaugura un proceso interminable de sentidos aprehendidos y aprehensibles sin nunca perder su unicidad, realidad y verdad<sup>26</sup>.

---

22 *Ibíd.* p. 298.

23 *Ibíd.* p. 251.

24 *Ibíd.* p. 252.

25 *Ibíd.* p. 253.

26 *Ibíd.* pp. 253 y 254.

De todo esto se concluye que el espacio sea un fenómeno paradójico, cuyo sentido (ontológico, antropológico y estético) lo recogemos sólo en la experiencia del mismo. El espacio vivido a partir de la reflexión fenomenológica que nos ha mostrado Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* nos brinda de inmediato su estructura, sus elementos y su dinámica, y, nos permite a la vez comprender la existencia, es decir, el modo en que vivimos este mundo.

Mérida, 2022.

---

### Referencias bibliográficas:

- ARIAS MUÑOZ, José A. (1975). *La antropología fenomenológica de Merleau-Ponty*. Madrid: Fragua.
- CHACÓN R., José Luis. (2000). *El espacio del ser, el ser del espacio. La noción de espacio en la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty*. Tesis de maestría. Universidad de Los Andes, Mérida.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1997). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1990). *La structure du comportement*. Paris: Quadrige.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1977). *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1964). *Signos*. Barcelona: Seix Barral.
- RAMÍREZ COBIÁN, Mario T. (1996). *Cuerpo y arte para una estética merleau-pontiana*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

# Del Espacio Celeste al Espacio Terrestre

## La unidad del cosmos

**Rebeca Pérez**

Universidad de Los Andes  
Mérida - Venezuela  
rbcperez07@gmail.com

---

### Resumen

En este texto nos referiremos a la filosofía pitagórica, como un primer punto de partida que nos permita tener una comprensión del pensamiento platónico acerca del espacio en *Timeo*, para luego establecer un diálogo entre ese conocimiento y la Geografía.

**Palabras claves:** espacio, filosofía, geografía, Pitágoras.

### Abstract

In this text we will refer to Pythagorean philosophy, as a first starting point that allows us to have an understanding of Platonic thought about space in *Timeo*, to later establish a dialogue between that knowledge and Geography.

**Key words:** space, philosophy, geography, Pythagoras.

---

**Recibido:** 26/08/2021 y 2/09/2021.    **Arbitrado:** 6/10/2021.    **Aceptado:** 20/10/2021.

“Pero si tomamos el camino del cielo  
y fijamos nuestra vida a una estrella que nos es afín,  
entonces filosofaremos llevando una vida auténtica  
y contemplando la belleza de un extraordinario espectáculo,  
fijaremos firmemente la mirada del alma en la verdad  
y contemplaremos el reino de los dioses..”  
Jámblico (2003. Protréptico 12 5)

## Introducción

El corazón epistemológico de la ciencia geográfica es el espacio geográfico, entendido como ecúmene, corteza terrestre, territorio. En sus inicios lo que podemos llamar conocimiento geográfico<sup>1</sup> estuvo centrado en dos ambitos: uno, estudiar el globo terráqueo y su representación -el espacio terrestre-, así como su lugar en el espacio celeste: como planeta o cuerpo en el conjunto de los planetas. Y otro dirigido a la descripción de los territorios y lugares, de los *topos*; tendencia que respondía al factor geopolítico y a la historia de los pueblos y su cultura para su dominio, tal como expresaría Estrabón que la geografía es describir las partes de la Tierra así como un conocimiento necesario para la filosofía política y ética<sup>2</sup>.

En esos inicios el conocimiento que hoy identificamos como geográfico estuvo inmerso en la filosofía como sabiduría primera que abarcaba un todo: nos referimos al estudio de *physis*. El conocimiento geográfico relativo al espacio celeste y el lugar de la Tierra inserto en la cosmogonía y la cosmología; además en la Grecia clásica el hombre era parte integral de la naturaleza, entendida como *physis*<sup>3</sup>.

---

1 Nos referimos a conocimiento geográfico hasta el siglo XIX, cuando surge el proyecto científico de la Geografía con Alejandro Humboldt y Karl Ritter.

2 DEREK, Gregory. (2000). “Corología (o corografía)”. En: R. J. Johnston, et al (2000). *Diccionario Akal de Geografía Humana*. p.108.

3 HAGGETT, Peter. (2000). “Geografía”. En: R. J. Johnston, et al (2000). *Diccionario Akal de Geografía Humana*. p.239.

Con el nacimiento de la Geografía como ciencia con Alejandro Humboldt y Karl Ritter, se pasó a estudiar por una parte, la naturaleza como Cosmos de la mano de Humboldt con una evidente influencia griega del orden y armonía; y por otra parte, el interés por la superficie terrestre como el hogar del hombre bajo la mirada de Ritter, en ese sentido la visión del espacio como contenedor o continente. Sin embargo, la reflexión teórica acerca del espacio como objeto epistemológico de la Geografía tardó más tiempo en instituirse. Si bien Humboldt planteó teóricamente diferencias entre paisaje y región y sobre todo su entendimiento de la naturaleza como un Todo; es Frederick Ratzel, a finales del siglo XIX, quien se centró en el estudio de áreas geográficas de manera similar a las áreas culturales de los antropólogos y, expresó su investigación en términos de *espacio*. Luego en el siglo XX, bajo el enfoque positivista de la Geografía (Geografía Cuantitativa o Teorética) se abordó la reflexión epistemológica del espacio como centro de la Geografía; y seguido lo hicieron los teóricos de la Geografía Radical y, desde las epistemologías de la fenomenología y el existencialismo la Geografía Humanística.

Pero debemos recordar que Kant en la *Crítica a la Razón Pura* estableció ontológicamente la noción de espacio que, si bien no es en términos geográficos, si tuvo incidencia en las reflexiones teóricas geográficas acerca de la categoría. El mismo Kant en su texto *Sobre el fundamento Primero de la diferencia entre las regiones del Espacio*<sup>4</sup>, hizo una exposición del espacio y sus regiones con respecto al cuerpo humano como referente. Y también tenemos presente que tanto Kant como Humboldt y Hettner se refirieron a la Geografía como ciencia del espacio<sup>5</sup>.

---

4 KANT, Immanuel. (1972). "Sobre el fundamento Primero de la diferencia entre las regiones del Espacio" (Textos). En: *Diálogos*. pp. 139-146.

5 Cfr: HARTSHORTE, Richard. (1991). "El concepto de Geografía como ciencia del espacio: desde Kant y Humboldt a Hettner. En: *Documents D'Analisi Geogràfica*.

En ese sentido buscamos explorar desde la filosofía griega el espacio de la geografía: celeste y terrestre, considerando los planteamientos de Platón en *Timeo*. Pero en esta breve reflexión consideramos primario comprender su antecedente en la filosofía pitagórica. Pensar el espacio desde la cosmogonía, entendiéndolo como nodriza, como contenedor; pero también desde la cosmología, el espacio de la Tierra en el orden del cosmos y en su propia génesis como ser viviente con cuerpo y alma, como *physis*. Allí consideramos que podemos ubicar las concepciones en los paradigmas de la geografía como ciencia en Humboldt y Ritter; en el primero como mencionamos entendiendo la naturaleza como *physis*, como orden y armonía; y, en su par alemán Ritter, como ecúmene, como el globo terráqueo, nodriza cuyo fin es dar hogar al hombre como centro del Universo.

Esta exploración parcial de vuelta al inicio<sup>6</sup> es necesaria cuando nos dirigimos a pensar en el espacio-lugar y paisaje desde una postura de la Geografía Humanística, pero también cuando empezamos a ampliar los horizontes viendo el espacio como un Todo con relación a la experiencia humana como reto para el geógrafo humanista.

## **Aproximación al Espacio desde los Pitagóricos, como antecedente de Platón**

### **Desde la Cosmogonía**

En *Sobre la Naturaleza* de Filolao, expresamente en sus fragmentos 1 y 2<sup>7</sup>, el filósofo expresa que la naturaleza está constituida en este Mundo por un coajuste (es decir armonía, según nuestro entender) de ilimitado y limitado y así todas las cosas que en el mundo se hallan; además que es una necesidad que los seres sean: a) o limitados o ilimitados, o b) limitados e ilimitados a la vez, pero no pueden ser solo limitados o solo ilimitados. No pudiendo ser las

---

6 Sabemos que la comprensión debe abarcar desde los mitos presocráticos, pero en esta reflexión nos centramos en los pitagóricos.

7 GARCÍA BACCA, Juan. (2007). *Los Presocráticos. Fragmentos de Filolao*. p. 299.

cosas de este mundo solamente ilimitadas o solo limitados el mundo y lo en él contenido, existen en un coajuste de cosas limitadas e ilimitadas.

De acuerdo con Fraile<sup>8</sup> para los pitagóricos la realidad era un *pneuma* ilimitado (πνευμα απειρον) que constituía el ser, y fuera del ser existía el no-ser que equivale al vacío (κενον) y el espacio. Basado en ello, se plantea que el Cosmos se forma dentro del *pneuma* ilimitado que está agitado por el movimiento eterno, formando el cosmos esférico caracterizado por estar lleno, limitado, compacto y sin distinción de partes. Este cosmos esférico es: (a) Uno, la *mónada*, impar y principio de Unidad; (b) Es un ser viviente con respiración, por tanto el Cosmos respira mediante la inhalación el *pneuma* ilimitado y el vacío (espacio) disgregando la unidad. Esta situación da origen a la pluralidad numérica de las cosas; cada cosa es igual a la unidad o a un número.

La función del vacío o *espacio* es disgregar la Unidad primitiva del cosmos, determinando así la naturaleza de las cosas, ¿cómo? limitándolas, situándolas en distintos lugares y posibilitando el movimiento. De esta concepción cosmogónica surgen las oposiciones entre ser y no-ser, limitado-ilimitado, lleno-vacío, par-impar.

Aristóteles en *Física* D 6, 213 b 22 (DK 58<sub>b</sub> 30)<sup>9</sup> expuso que el vacío se introduce en el cielo como un aliento ilimitado, es decir inhala el vacío que define la naturaleza de las cosas como delimitador 'en los términos sucesivos de una serie'. En este mismo libro, indican tanto Aristóteles como Estobeo que la respiración como teoría de cosmogénesis es similar a la teoría de la respiración de Filolao. Por tanto, puede suponerse que esta concepción de la cosmogonía no corresponde a Pitágoras y los pitagóricos primitivos, sino a pitagóricos posteriores del siglo V, concretamente a Filolao quien obviamente se sustenta en la filosofía de Pitágoras pero incorporando sus propias ideas.

---

8 FRAILE, Guillermo. (2005). *Historia de la Filosofía I. Grecia y Roma*.

9 Citado por KIRK, G., RAVEN, J. y SCHOFIELD, M. (1983). *Los Filósofos Presocráticos*. p. 478.

De acuerdo con el análisis de Guthrie<sup>10</sup>, el cosmos es una esfera limitada con el cielo que contiene los contrarios fundamentales planteados por los pitagóricos primitivos (limitado- ilimitado), que luego para Empédocles serían las sustancias raíces tierra- fuego- aire- agua que toma Platón en su diálogo *Timeo*. El cosmos estaría flotando en una sustancia circundante de extensión indefinida, o *lo que rodea* que es pura, elevada, eterna, viva e inteligente y divina. El cosmos respira de esta sustancia que es el elemento infinito fuera de él. Mientras que el número es el *arjé* del mundo físico, *arjé* del cual se derivan las figuras geométricas o formas primarias de materia o elementos físicos. El número como elemento primario del mundo está formado por elementos anteriores limitado-impar e ilimitado-par, existiendo el Uno, la Unidad como núcleo del mundo físico.

De acuerdo con Guthrie<sup>11</sup>, las doctrinas pitagóricas se basaban en la idea de parentesco universal o simpatía, y el aspecto más filosófico del sistema se apoyaba en la concepción de raíces helénicas de límite, moderación y orden. Los conceptos de limitado e ilimitado lo postularon los pitagóricos como dos principios contrapuestos mediante los cuales se desarrolló el mundo, siendo lo limitado o *peras* lo bueno, y lo ilimitado o *ápeiron* lo malo.

Esta concepción de la armonía como ajuste o concordancia entre opuestos, limitado e ilimitado aparece en el pensamiento de Filolao (pitagórico del siglo V a.C.), cuyo conocimiento se ha preservado a través de los pocos fragmentos conservados de este filósofo y recopilados por Estobeo<sup>12</sup>. En ellos se indica que el Universo y los elementos que contiene se generan por armonía entre limitantes e ilimitados simultáneamente (Fr. 2, Estobeo, *Anth.*, 1, 21, 7a; Fr. 1, Diógenes Laercio, VIII, 85<sup>13</sup>); así mismo, a partir de Estobeo (Fr. 6, Estobeo,

---

10 GUTHRIE, William Keith Chambers. (1984). *Historia de la Filosofía Griega. I. Los primeros presocráticos y los pitagóricos*.

11 *Ibidem*.

12 KIRK *et al.*, *Op. Cit.* pp. 459, 462.

13 *Ibid.* p. 459.

*Anth.* 1, 21, 7 d<sup>14</sup>) indican estos autores que los seres de que se compone el Universo son los limitadores e ilimitados y que por ser desemejantes hubiese sido imposible que se ordenaran en un Universo sin la armonía que permite juntar lo desemejante, de distinta clase y de desigual orden.<sup>15</sup>

De este fragmento, comentan Kirk *et al*<sup>16</sup> que como todos los números participan de la naturaleza de lo impar o lo par, ambos constituyen los elementos básicos del número y, a su vez, ilustran el límite y lo ilimitado. Ellos originan, ante todo, la unidad considerada como fuera de las series numéricas de las cuales es el *principio (archê)*, a la vez que combina en sí la naturaleza de lo impar y lo par. La armonía es el vínculo que coordina los contrarios en elementos de cosas, entonces los principios constitutivos de las cosas son la armonía y los números. Es la armonía la causa y fundamento del cosmos.

Por otra parte, Diógenes Laercio<sup>17</sup> refiere que Alejandro en su libro *Sucesiones de los filósofos* expresaba sobre las ideas pitagóricas que el principio de las cosas es la Unidad, de la cual nace la dualidad que es indefinida<sup>18</sup>. Que de los números proceden los puntos, de ellos las líneas, de la línea las figuras planas, y de estos los sólidos que dan origen a los cuatro elementos fuego, aire, agua y tierra que “transcienden y giran por todas las cosas, y de ellos se engendra el mundo animado, intelectual, esférico, que abraza en medio a la tierra, también esférica, y habitada en todo su rededor”<sup>19</sup>.

---

14 KIRK *et al.* *Los Filósofos Presocráticos*. Versión E-book, parte II. p. 159.

15 Fr. 4, ESTOBEO, *Anth.*, 1, 21,7 b: En, Kirk *et al.* *Op. Cit.* (Versión E-book, parte II). p. 157.

16 *Ibíd.* p.158.

17 LAERCIO, Diógenes. (1959). *Vidas, Opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, p. 439.

18 Filolao indica que todo lo cognoscible tiene número, pues sin él no habría manera de entender y conocer cosa alguna. El número posee dos especies eidéticas que le son propias, lo par y lo impar, pero además existe una tercera que es mezcla de las anteriores, par-impar; y entre las dos especies eidéticas existen muchas formas “que por sí mismo indica cada número” (fragmentos 4 y 5. GARCÍA BACCA, *Op. cit.* p. 299.

19 *Ibíd.* s/p.

Al respecto, expresa Filolao<sup>20</sup>, en los fragmentos 6 y 7, que la unidad es el principio de todas las cosas, a su vez que la primera cosa armonizada es lo Uno que se halla en el centro de la *Esfera y se llama Hogar*; el cual posee cinco cuerpos en su interior: fuego, agua, tierra, aire “y el quinto es el remolque de la Esfera”, es decir de acuerdo con García Bacca, ο τας σφαιρας ολκας, el éter. Este quinto elemento pone en movimiento a la Esfera, pues según Aristóteles<sup>21</sup> a él corresponde como una propiedad el movimiento perfecto que es el circular.

### Desde la Cosmología

La estructura del cosmos está conformada por un orden que es armonía. La palabra misma cosmos significa orden, por lo tanto la palabra cosmología vendría a significar la implantación de un orden en algo originalmente desordenado, y según los pitagóricos este orden surgido imitaba las proporciones musicales halladas por Pitágoras.

En el libro *De Caelo* de Aristóteles<sup>22</sup> se encuentra la principal referencia a la organización del cosmos en términos de proporciones musicales y matemáticas. También en los documentos preservados por Focio del siglo IX<sup>23</sup>, que contienen algunos fragmentos del libro dedicado por Aristóteles a la doctrina pitagórica, se hace alusión a la forma cómo se estructura y ordena el cosmos. En estos fragmentos se plantea una visión geocéntrica del Universo que parece original de los pitagóricos primitivos, mientras que en *De Caelo* se presenta una versión heliocéntrica del universo atribuida a Filolao (siglo V a. C.). Vamos a referir primero el comentario de Aristóteles de su obra perdida, y luego la explicación expuesta en *De Caelo* en la cual se expone la teoría de la armonía de las esferas.

---

20 *Ibíd.* pp. 300 y 301.

21 *Ibíd.* p.307.

22 Aristóteles. (1996). *Acerca del Cielo*. Libro II. cap. 9, p. 56.

23 Focio. (2010). “Fragmento anónimo sobre los pitagóricos”. pp. 161-167

En el fragmento 11 dijo Focio<sup>24</sup> que el propio Pitágoras enseñaba que el cielo estaba conformado por doce órdenes que yendo de lo más externo al centro eran: *La esfera fija*, en la cual decía Aristóteles habitaba el Dios superior, y que corresponde con la región de las ideas de Platón. Allí habita la Causa Primera, por lo tanto todo lo cercano a ella está mejor organizado y es más excelente; mientras que lo más lejano incrementa su desorganización y empeora. *Los siete planetas*: Saturno, Júpiter, Marte, Venus, Mercurio, Sol, Luna. Se decía que el orden constante se mantenía hasta el nivel lunar. *Las esferas del Fuego, Aire, Agua y por último la Tierra*. Como el orden se mantiene constante hasta la Luna, en lo sublunar que corresponden a estas esferas, específicamente en las cercanías de la Tierra, habita el mal. La Tierra era la esfera más baja y receptáculo de las cosas inferiores. Sin embargo, por obra de Dios todo lo sublunar es regido por un orden *firme*, operando cuatro causas: Dios, el destino, el libre albedrío y la fortuna.

Esta estructura del Universo parece coincidir con la que refiere Porfirio<sup>25</sup> acerca de la concepción pitagórica, indicando que hay siete planetas, la esfera de los fijos y además la esfera que *está encima de nosotros* llamada entre ellos anti-tierra, que consideramos se debe referir a las esferas más bajas y por tanto más cercanas a la Tierra.

En *De Caelo* (293a; 294a) Aristóteles<sup>26</sup> expuso la estructura del Universo tal como la formularon los pitagóricos posteriores. Decía Aristóteles que los pitagóricos pensaban que el centro del Universo era un fuego y que la Tierra, como una estrella que era, se movía en torno a él; además, existía una anti-tierra contraria a aquella. Pero también daba a entender que existían otros de la Escuela Pitagórica que coincidían en que la Tierra no era el centro del universo basándose, fundamentalmente, en el supuesto de que lo que está en el centro del universo debe ser un cuerpo en *sumo notable*, es decir lo más

---

24 *Ibidem*.

25 Porfirio. (1987). *Vida de Pitágoras*. p. 31.

26 *Ibid.* Aristóteles. p. 81 y 82.

digno que ellos consideraban era el fuego. Expresan Kirk *et al*<sup>27</sup> que se deduce que Filolao fue el autor de este planteamiento heliocéntrico del Cosmos basado en la veneración al fuego, al número diez y a la convicción religiosa de que la Tierra no poseía la suficiente importancia como para ser el centro del Cosmos.

Por otra parte, Fraile<sup>28</sup> indica que los pitagóricos posteriores como Filolao, Antifón, Hiketas entre otros, modificaron el concepto geocéntrico del Cosmos por una visión heliocéntrica del Universo considerando que el centro del Universo, cual corazón, estaba conformado por una masa ígnea identificada como la “casa de Zeus, la madre de los dioses, el altar, uniendo las fuerzas y la medida de la Naturaleza”. Es el asiento y la habitación del todo (εστι του παντος), la guardia de Zeus (Διους φυλακη), el centro del gobierno del mundo”<sup>29</sup>

Siguiendo la explicación que ofrece Fraile, ubicándose desde el centro hacia lo más externo del Universo se hallan los diez cuerpos divinos, le sigue una esfera central de las estrellas fijas, luego las cinco esferas giratorias donde se encuentran otros planetas, seguido la Luna habitada por plantas y animales, luego se halla la antitierra definida como la región de las mutaciones y cambios, y después, siempre hacia el exterior del Cosmos, la Tierra habitada por hombres, y más allá el Olimpo donde se encuentran los elementos en toda su pureza; finalmente, envolviendo el Cosmos una gran esfera de fuego purísimo. Además, referían estos pitagóricos posteriores (siglo V a.C.) que la Vía Láctea era el camino antiguo del Sol, mientras que para otros era el reflejo del Sol sobre las nubes.

---

27 KIRK *et al*. *Op.Cit*.

28 FRAILE, Guillermo. (2005). *Historia de la Filosofía I. Grecia y Roma*.

29 *Ibidem*. p. 160.

También en el documento de Focio<sup>30</sup>, concretamente los fragmentos atribuidos a Aristóteles del libro *Sobre la Filosofía de los Pitagóricos*, se dice que Aristóteles coincidía con los pitagóricos en que el zodíaco corría de forma oblicua; y que Pitágoras enseñaba que el Sol era 100 veces más grande que la Tierra. Afirmaba Aristóteles en este escrito que Pitágoras fue el primero en denominar al cielo kosmos porque es perfecto y ‘*adornado con belleza infinita y seres vivientes*’.

Comentaba Jámblico<sup>31</sup> en *Vida Pitagórica* que el firmamento y el curso de los astros muestran un orden, y era bella su observación si se captaba ese orden que se produce de la participación en lo primario que es la naturaleza de los números y las proporciones que se extienden en todas las cosas, motivo por el cual las cosas se establecen de forma cuidadosa y ordenada. De esta forma el Universo estaba regido por una regularidad matemática resultado de la armonía celestial (σμφωνία), la cual no suele apreciar el ser humano por estar inmerso en ella, tal como lo reseña Aristóteles en *De Caelo*<sup>32</sup> (290b) y Porfirio<sup>33</sup> en *Vida de Pitágoras* (30).

### Mirada desde la ontología.

Indica Guthrie<sup>34</sup> que la filosofía pitagórica era un modo de vida para la salvación eterna por dos vías: primero, el estudio del hombre y del cosmos como una ayuda y medio para una vida recta y, segundo el estudio del *sistema de la naturaleza* a través de sus proporciones como medio que conduce a una vida recta.

Este ajustar la mente a las revoluciones celestes tiene que ver con la respuesta que dio Pitágoras cuando le preguntaron ¿cuál era el motivo del origen del hombre y la naturaleza? Y dijo *Para contemplar el cielo*, pues él era un

---

30 FOCIO. *Op.Cit.*

31 JÁMBLICO. (2003). *Vida pitagórica. Protréptico*. Línea 12 59: p. 56.

32 ARISTÓTELES. (1996). *Acerca del Cielo. Op.Cit.*, p. 77.

33 PORFIRIO. (1987). *Vida de Pitágoras. Op.Cit.* 30.

34 GUTHRIE, W.K.C. *Op.Cit.*

contemplador de la naturaleza; y de forma similar lo dijo Anaxágoras ante igual pregunta: “para contemplar el cielo, las estrellas que lo acompañan, la luna y el sol”<sup>35</sup>. Aquí pensamos, que también los primeros estudiosos griegos del conocimiento geográfico se hicieron esa pregunta, desde la perspectiva teleológica; lo cual, luego fue abandonado del centro de interés de la ciencia geográfica.

Según Guthrie<sup>36</sup>, para la filosofía pitagórica lo importante era meditar sobre el hombre, la naturaleza del alma humana y la *relación del hombre con otras formas de vida y con el Todo*. Este último aspecto está ligado al tema del parentesco en la filosofía pitagórica. Plantea el autor que las doctrinas centrales de los pitagóricos se refieren a la naturaleza del Universo y la relación de las partes con el Universo basada en la concepción mágica del parentesco universal o *simpatía*, relacionada con la concepción matemática del mundo natural y destino del alma, como lo planteó Porfirio<sup>37</sup>.

Siguiendo con el análisis de Guthrie, los pitagóricos consideraban que el universo era una criatura viva dotada de respiración y que el mundo era un ser vivo, eterno, divino, y vivía porque respiraba del hálito del infinito que lo rodeaba; a su vez, como el hombre también respiraba porque el alma humana era aire, entonces quedaba establecido un parentesco natural entre el hombre y el universo, es decir el lazo entre el microcosmos y macrocosmos era estrecho. También se expone que la meta de vida para ellos era asemejarse a Dios y aspirar a la filosofía del límite y el orden. Ambos aspectos llevan a entender que el mundo es un *cosmos*, cuyo significado en realidad es intraducible pero que estaría implicando el orden, disposición, perfección estructural con la belleza. Se dice que Pitágoras fue el primero en aplicar ese término al mundo como reconocimiento del orden que evidencia. La naturaleza está unida al Universo vivo y divino, porque lo semejante se reconoce con lo semejante, en

---

35 JÁMBLICO. *Op.Cit.*

36 GUTHRIE, W.K.C. *Op.Cit.*

37 PORFIRIO. (1987). *Op.Cit.*

este caso no solo la naturaleza con el universo sino el alma del universo con el alma divina del hombre. A través de la filosofía se busca la comprensión de la estructura de cosmos divino, que significa comprender y cultivar el elemento divino en uno mismo, he aquí la conexión kosmos-individuo. Esto remite a lo que dijo Platón en *República* (500 c)<sup>38</sup> lo que une al filósofo con lo divino es el cosmos que hay en ambos.

### Consideraciones finales hacia una aproximación geográfica del espacio desde la filosofía griega

La necesidad de desandar el recorrido hacia los inicios para comprender y dar posibles respuestas a nuestras preguntas desde una perspectiva del espacio-lugar y paisaje, nos lleva a algunos planteamientos que se quieren explorar desde el Platón en *Timeo* y que iniciamos abordandolos desde los pitagóricos por la influencia fundamental, como vemos, de Pitágoras y sus discípulos en el pensamiento de Platón.

Pensamos desde la Geografía que existe un paisaje que es percibido por todos de forma relativamente similar: los grandes rasgos de la *physis* que perciben los sentidos, específicamente la vista. Nos referimos al relieve, la vegetación, el mosaico de colores de la panorámica del paisaje que captura el individuo. Una montaña la vemos y Es, porque en un acuerdo *cultural* se le denomina montaña para toda la sociedad; igualmente los rasgos de vegetación categorizados *culturalmente* a través de la ecología para establecer pautas generales de qué entendemos y denominamos, por ejemplo, por bosque, bosque ralo, vegetación de ecosistemas xerófilos o de páramo. Todos los vemos y los nombramos de manera similar por estos acuerdos culturales establecidos. Ahora el sentimiento estético que un mismo paisaje produce en las personas es distinto, los *grados de goce* que mencionaba Humboldt en *Cosmos*<sup>39</sup> son

---

38 Cfr. Platón. (2000). *Diálogos IV. República*.

39 HUMBOLDT, Alejandro Von. (1875). *Cosmos. Ensayo de una Descripción Física del Mundo*. Tomo I. p.13.

diferentes aún cuando en términos generales, pudiera hablarse de paisajes que producen a la mayoría un sentido de introspección como la montaña en contraposición a la libertad o amplitud que en el espíritu del hombre provoca una llanura abierta. Pero creemos que la experiencia estética del paisaje (como espacio panorámico visible e intervenido culturalmente) está ligada a su sentido de existencia, a un espíritu que pertenece al paisaje y en la cual el alma humana logra penetrar; cada uno lo hará a su manera, es decir, es una experiencia única y personal. Y siendo única esa experiencia, sin embargo, podría llegar a ser universal porque el espíritu del paisaje y del lugar *es physis*. Sería la diferencia que Humboldt establecía, como ya indicamos, entre los diferentes grados de goce: el particular del carácter individual del paisaje más referido a la *sensación* y el de la naturaleza orientados a los *grados de fuerza de las emociones* como imagen del infinito revelado por doquiera.

Si como expone Platón en *Timeo* el mundo tiene una porción del alma del Demiurgo creador que es compartida con el alma del hombre, y por lo tanto cosmológicamente mundo y hombre están ligados por el alma Divina, entonces también existe la conexión entre almas del Paisaje-Lugar-Hombre. Conexión consciente cuando el hombre armoniza con *physis*. Entendiendo que armonizar es entrar en una misma vibración con el entorno al cual pertenecemos, en la misma escala musical del universo de la cual somos notas todo lo viviente. Un sentirse el ser humano *sujeto* desde sus propias raíces a la Tierra, en nuestro común origen cosmológico; pero a la vez, desde la cúspide esférica del hombre elevados hacia "... familia celeste desde la tierra, como si fuéramos una planta no terrestre, sino celeste"<sup>40</sup>, en nuestra común cosmogénesis. Del espacio terrestre al espacio celeste.

Mérida, 2021.

---

40 PLATÓN. (2000). *Timeo*. 90 a, b, c, p. 252.

---

## Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES. (1996). *Acerca del Cielo. Meteorológicos*. Introducción, traducción y notas de Miguel Candel. España: Gredos. (Col. Biblioteca Clásica Gredos; 229).
- (1995). *Física*. Trad., y notas Guillermo R. De Ecahndia. Planeta De Agostini.  
España: Gredos. (Col. Biblioteca Clásica Gredos).
- (2000). *Metafísica*. Trad., y notas Tomás Calvo Martínez.  
España: Gredos. (Col. Biblioteca Clásica Gredos).
- GARCÍA BACCA, Juan. (2007). *Los Presocráticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GUTHRIE, William Keith Chambers. (1984). *Historia de la Filosofía Griega. I. Los primeros presocráticos y los pitagóricos*. Versión española de Alberto Medina González. España: Gredos.
- FRAILE, Guillermo. (2005). *Historia de la Filosofía I. Grecia y Roma*. 8ª ed.  
España: Biblioteca de Autores Cristianos.
- FOCIO. (2010). “Fragmento Anónimo Sobre Los Pitagóricos, Preservado Por Focio (S. IX): Cuyas Posibles Fuentes Pueden Incluir El Perdido Tratado Aristotélico Sobre Los Pitagóricos”. En: *Ideas y Valores*. 59 (142).
- HAGGETT, Peter. (2000). “Geografía”. En: R. J. Johnston, Derek Gregory y David M. Smith (editors). *Diccionario Akal de Geografía Humana*. Trad., de Rosa Mecha López. España: Akal.
- HARTSHORTE, Richard. (1991). “El concepto de Geografía como ciencia del espacio: desde Kant y Humboldt a Hettner”. En: *Documents D'Analisi Geogràfica*, (18):31-54.  
En línea: <https://core.ac.uk/download/pdf/13270738.pdf>. (Revisado: 20/03/2021).
- GREGORY, Derek. (2000). “Corología o corografía”. En: R. J. Johnston, Derek Gregory y David M. Smith (editors). *Diccionario Akal de Geografía Humana*. Trad., de Rosa Mecha López. España: Akal.
- JÁMBLICO. (2003). *Vida pitagórica. Protréptico*. Trad., Miguel Periago Lorente. España: Gredos. (Col. Biblioteca Clásica Gredos; 314).
- KANT, Immanuel. (1972). “Sobre el fundamento primero de la diferencia entre las regiones del Espacio” (Textos). En: *Diálogos*, año 8, nro. 22 (abril, 1972).

— KIRK, G., RAVEN, J. y M. SCHOFIELD. (1983). *Los Filósofos Presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Segunda edición. España: Gredos.

(1983). *Los Filósofos Presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Versión española de Jesús García Fernández. Segunda edición. España: Editorial Gredos. Parte I en Versión e-book. En línea: <http://juango.es/files/Kirk---Raven---Los-Filosofos-Presocraticos-2.pdf> (Revisado: 25/03/2021).

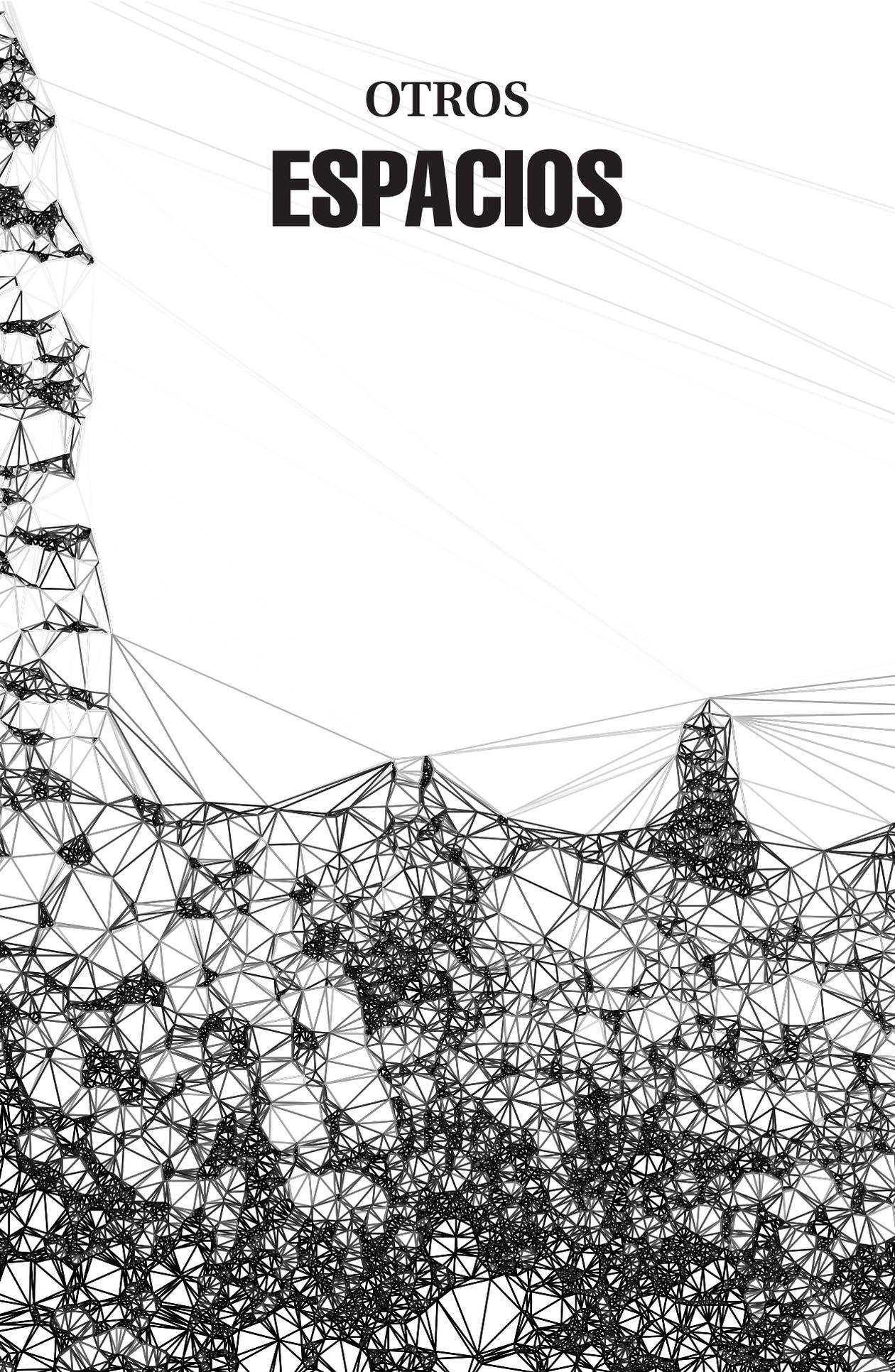
(1983). *Los Filósofos Presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Versión española de Jesús García Fernández. Segunda edición. España: Gredos. Parte II en Versión e-book. En línea: <http://juango.es/files/Kirk---Raven---Los-Filosofos-Presocraticos-2.pdf> (Revisado: 24/03/2021).

— LAERCIO, Diógenes. (1959). *Vidas, Opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Trad. José Ortiz y Sanz. Colección Clásicos Inolvidables. Argentina: El Ateneo.

— PLATÓN. (2000). *Diálogos IV. República*. Introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan. España: Gredos. (Col. Biblioteca Básica Gredos).

— PORFIRIO. (1987). *Vida de Pitágoras*. Traducción y notas de Miguel Periago Morente. España: Editorial Gredos. (Col. Biblioteca Clásica Gredos, Vol. 104).

OTROS  
**ESPACIOS**



# Tres disciplinas que dialogan en *Otros Espacios*

**Eugenia Brazón**

Universidad de Los Andes  
ebrazon@gmail.com

Una sensación el espacio se genera, dilata, contrae, exhibe y oculta al mismo tiempo. No es el espacio solamente una construcción física o concreta, también es mental, social y político, cabe decir, ideológico.

Un vacío que separa a los objetos, oquedad misteriosa que envuelve e identifica, limita y encierra, representa y conmueve. Entonces, cómo definir y, al mismo tiempo comprender, esta materia tan versátil, escurridiza y silente, al estilo de los *relojes blandos* de Dalí.

El profesor e historiador Claudio Briceño presenta múltiples apreciaciones del hombre sobre el entorno físico y las respectivas derivaciones culturales in illo témpore; esbozadas en tres bloques esclarecedores, que analizan el espacio natural e imaginario, la tridimensionalidad del lugar geográfico y la territorialidad del poder. Variadas perspectivas conceptuales que, sin excluirse, se complementan entre sí.

A este tenor, toma la palabra el director teatral Igor Martínez, para hablar del espacio escénico como soporte material de la teatralidad, esa cualidad efectista que mueve al que mira hacia otros estadios de la existencia; lugares donde se confrontan y purifican las más instintivas pasiones humanas. Y en ese sentido, el texto se sumerge en la integridad

del lenguaje interpretativo, para dar paso a un espacio dramático, según Martínez.

Otra postura, pero no menos interesante, es la que asume el físico Jorge Cracco, cuando despliega un abanico de opciones sobre la concepción del espacio científico (universo/cosmos), partiendo de la antigüedad hasta nuestros días. Resultan sorprendentes los cambios de paradigmas que, a partir del siglo XIX, rompen con la visión monolítica euclidiana de la realidad y la idea del espacio finito propuesta por Aristóteles, es decir, la caja que contiene todas las cosas deja de ser única e inmutable, para dar paso a la Teoría M, que se aproxima a la ansiada *Teoría del Todo*.

Es un privilegio presentar en *Otros Espacios* tan connotadas voces, que exponen con habilidad y pericia sus respectivas ideas sobre este escenario o personaje escurridizo, que desvela la expresión de Dios, vencedor de la Nada, en palabras del profesor Cracco.

Mérida, 2021.

# La comprensión del Espacio Geográfico

**Claudio Alberto Briceño Monzón**

Profesor titular y jefe del área de Geografía Histórica  
Universidad de Los Andes  
cabm63@gmail.com

## Resumen

El espacio geográfico es la expresión configurada de las relaciones entre el paisaje físico (relieve-vegetación) y las acciones del hombre, proyectadas en el tiempo. En el presente artículo nos proponemos abordar las distintas miradas que ha tenido el hombre sobre su entorno, a través de las épocas y en el ámbito de las culturas. Lo hemos estructurado en tres partes: el espacio imaginario del hombre sobre la naturaleza, el espacio geográfico y el espacio/poder.

**Palabras claves:** Paisaje geográfico, territorio, zona, lugar, geografía cultural.

## Abstract

The geographical space is the configured expression of the relationships between the physical landscape (relief-vegetation) and the actions of man, projected in time. In this article we intend to address the different views that man has had on his environment, through the ages and in the field of cultures. We have structured it in three parts: the imaginary space of man over nature, the geographical space and the space/power.

**Key words:** Geographical landscape, territory, zone, place, cultural geography.

---

**Recibido:** 26/08/2021 y 2/09/2021.    **Arbitrado:** 6/10/2021.    **Aceptado:** 20/10/2021.

*A Guiomar Caminos, In Memoriam. Geógrafo especializado en demografía, de la primera promoción de la Universidad de Los Andes.*

“Según la interpretación más común, el espacio es una abstracción básica (geométrica) de nuestro mundo tridimensional.”

**Taylor, 2002.**

En geografía el espacio tiene una dimensión totalizadora, que resulta ser el objeto simultáneo de otras ciencias, pero que se distingue de ellas por su cualidad de producir comprensión sobre las marcas creadas por el hombre en la superficie de la tierra. El espacio viene a ser un complejo de relaciones que se dan en diferente grado según los modos particulares de cada cultura. Es localizado, diferenciado y cambiante, y en él los fenómenos se presentan según modalidades de ocupación, siendo tanto homogéneos como diversos. La uniformidad de los espacios se construye en la búsqueda de coherencia de los fenómenos dispersos, siendo evidencia de los diferentes grados de complejidad presentes en las ordenaciones humanas.

### **El espacio imaginario del hombre sobre la naturaleza**

“El primer efecto de las emociones cosmogónicas es el de limitar el escenario del mundo en el espacio.”

**Campbell, 1959.**

La vida del hombre en sociedad se hace patente como unidad viva de generaciones, que son elementos visibles de una entidad territorial. La voluntad de dominio del espacio por el hombre se evidencia particularmente en el tipo de voluntad que se ejerce en los rituales que se supone han de modificar las condiciones externas de la vida (traer la lluvia, curar enfermedades o contener inundaciones). Sin embargo, el motivo dominante en el ceremonial de todas las religiones es la subordinación a lo inevitable del destino.

Los mitos son creaciones humanas, imaginarios culturales, utilizados para entender y dominar la naturaleza.<sup>1</sup> Existen diversas pautas míticas sobre la creación del mundo: en esta ocasión utilizaremos la imagen del huevo cósmico, que se conoce en muchas mitologías, tales como la griega, egipcia, finlandesa, budista y japonesa.<sup>2</sup>

Dicen los Upanishads (tratados hindúes sobre la naturaleza del hombre y del universo), que forman la última parte de la tradición ortodoxa de la especulación hinduista y entre los cuales los más antiguos datan del siglo VIII a. C.:

Al principio, este mundo era puro no ser...; luego existió, se desarrolló, se convirtió en un huevo. Así estuvo por un periodo de un año. Se rompió en dos. Una de las dos partes del cascarón se volvió de plata

1 “La mitología ha sido interpretada por el intelecto moderno como un torpe esfuerzo primitivo para explicar el mundo de la naturaleza (Frazer); como una producción de fantasía poética de los tiempos prehistóricos, mal entendida por las edades posteriores (Müller); como un sustitutivo de la instrucción alegórica para amoldar al individuo a su grupo (Durkheim); como un sueño colectivo, sintomático de las urgencias arquetípicas dentro de las profundidades de la psique humana (Jung); como el vehículo tradicional de las instituciones metafísicas más profundas del hombre (Coomaraswamy); y como la Revelación de Dios a sus hijos (la Iglesia). La mitología es todo esto. Los diferentes juicios están determinados por los diferentes puntos de vista de los jueces. Pues cuando se la investiga en términos no de lo que es, sino de cómo funciona, de cómo ha servido a la especie humana en el pasado y de cómo puede servirle ahora, la mitología se muestra tan accesible como la vida misma a las obsesiones y necesidades del individuo...” (CAMPBELL, Joseph 1959, pp. 336-337)

2 “En gran número de sepulcros prehistóricos de Rusia y Suecia, se han hallado huevos de arcilla, depositados como emblemas de la inmortalidad. En el lenguaje jeroglífico egipcio, el signo determinante del huevo simboliza lo potencial, el germen de la generación, el misterio de la vida. La alquimia prosigue manteniendo ese sentido, precisando que se trata del continente de la materia y del pensamiento. Del huevo se pasa así al Huevo del Mundo, símbolo cósmico que se encuentra en la mayoría de las tradiciones, desde la India a los druidas. La esfera del espacio recibía esa denominación; el huevo estaba constituido por siete capas envolventes (los siete cielos o esferas de los griegos). Los chinos creían que el primer hombre había nacido de un huevo, que Tieu dejó caer del cielo y flotó sobre las aguas primordiales. El huevo de Pascua es un emblema de la inmortalidad que sintetiza el espíritu de estas creencias. El huevo de oro del seno del cual surge Brahma equivale al círculo con el punto -o agujero- central, de Pitágoras. Pero es en Egipto donde este símbolo aparece con mayor frecuencia. El naturalismo egipcio y el interés hacia los fenómenos de la vida habían de ser estimulados por el secreto crecimiento del animal en el interior de la cerrada cáscara, de lo que, por analogía, deriva la idea de que lo escondido (oculto, que parece inexistente) puede existir y en actividad. En el Ritual egipcio se da al universo la denominación de “huevo concebido en la hora del Gran Uno de la fuerza doble”. El dios Ra es plasmado resplandeciendo en su huevo. El grabado de un papiro, el *Oedipusaegyptiacus* de Kircher (III, 124), muestra la imagen de un huevo flotando encima de una momia, para significar la esperanza de la vida en el más allá. El globo alado y el escarabajo empujando su bola tienen significación similar. Respecto a la costumbre, por Pascua, de poner un huevo en un surtidor, el “huevo que baila”, debese, según Krappe (él se refiere sólo a los países eslavos), a la creencia de que, en tal período del año, el sol danza en los cielos. Los letones cantan: “El sol baila sobre una montaña de plata; lleva botas de plata en los pies”. (CIRLOT, Juan E.1997. p.252).

y la otra de oro. La que era de plata es la tierra, la que era de oro es el cielo. Lo que era la membrana exterior son las montañas. Lo que era las venas son los ríos. Lo que era el fluido interior es el océano. Y lo que nació de allí es el sol.<sup>3</sup>

Según este mito el cascarón del huevo cósmico es el marco del mundo en el espacio<sup>4</sup>, mientras que el fértil poder seminal interior tipifica el dinamismo inagotable de la vida de la naturaleza. Esto sugiere que el pensamiento geográfico es tan antiguo como la preocupación por indagar las características del mundo que se habita, las relaciones entre el medio y el hombre y su recíproca influencia.

Es importante recalcar que ya en la Magna Grecia, como evidencia la obra del historiador Heródoto de Halicarnaso (480–430 A.C.) en sus nueve libros sobre las *Guerras Médicas*; al igual que en la obra del historiador ateniense Tucídides (460–396) *La Guerra del Peloponeso*; los historiadores comenzaron a buscar con criterio científico las causas económicas vinculadas a las geográficas de determinados hechos y usanzas, describiendo la fertilidad o la aridez de los territorios y las consecuencias históricas que tendrían esas diferencias sobre una u otra sociedad. También se ocuparon de algunos pueblos no griegos, aportando datos resumidos sobre la extensión de sus territorios y noticias sobre las costumbres que evidenciaban sus modelos económicos. Los libros de estos historiadores demuestran el alto grado de conocimiento geográfico<sup>5</sup> en el que se movían los griegos:

---

3 CAMPBELL, Joseph. *Op.Cit.* p.251.

4 “En cierto modo, el espacio es una región intermedia entre el cosmos y el caos. Como ámbito de todas las posibilidades es caótico, como lugar de las formas y de las construcciones es cósmico. La relación temprana entre el espacio y el tiempo constituyó uno de los medios para dominar la rebelde naturaleza del espacio. Otro, el más importante, fue su organización por medio de divisiones fundadas en su tridimensionalidad.” (CIRLOT, Juan E. 1997. p.195).

5 “La Geografía, cuyo estudio inician los poemas argonáuticos, recibió gran impulso con Anaximandro, Aristóteles y Eratóstenes. La Astronomía se estudiaba aprovechando las comodidades de un horizonte limitado por las montañas, a cuyas líneas referían las apariciones de los cuerpos celestes.” (FERRANDIS, Manuel. 1948. p. 204).

El mapa de Hecateo presentaba la Tierra como un disco circulando por el Océano. Heródoto proporciona abundantes noticias sobre él en un tono de polémica. Este tipo de representación ilustrada de la Tierra (*GsPeíodos*) que difundían los jonios, provocaban la hilaridad del Padre de la Historia por ofrecer una imagen de la Tierra tan redonda *como si se hubiese salido de un torno* y por adjudicar las mismas dimensiones a Asia y Europa (Heródoto, IV, 36). En la obra *cartográfica* de Hecateo, la Tierra se divide en cuatro partes por medio de dos ejes perpendiculares: el que atravesaba el Mar Negro y el Mediterráneo, en sentido este-oeste, y el que correspondía a los ríos (Danubio) y Nilo, supuestamente simétricos, en sentido norte-sur. El *mapa* podría estar ilustrado con una multitud de elementos empíricos e inventados. En otra obra en dos libros, dedicados a Europa y Asia respectivamente, titulada *Periégesis* según la tradición posterior, se registraba una gran cantidad de regiones y ciudades. Muchos fragmentos están recogidos por Esteban de Bizancio y, a pesar de su extrema brevedad, revelan el grado de conocimiento que tuvo Hecateo del área Mediterránea y oceánica.<sup>6</sup>

Así, la relación hombre naturaleza no es sólo de ordenamiento o de decadencia. Es una consonancia recíproca que contempla las distintas maneras de uso del medio. La fusión de argumentos que consideramos como ambientales representa una de las facetas más intensas de la correlación individuo-espacio. Esto lo encontramos en Virgilio (70–19 A.C.), quien en el siglo de oro latino o Tiempos de Augusto se destacó por la perfección de su verso, encontrando el tema de su poesía en las faenas del campo y en la descripción de la naturaleza, donde logra los más delicados matices de la sensibilidad. Su influencia se hizo

---

6 TSIOLIS, Vasilis. (1997). pp. 25 y 26.

sentir, en grado variable, en las letras europeas hasta el siglo XVIII. Nosotros queremos resaltar la belleza con la que logra realizar las representaciones geográficas y el conocimiento de la heterogeneidad de los espacios de su tiempo en su obra *Las Geórgicas*:

...no todas las tierras pueden producir todas las especies. En las orillas de los ríos nacen los sauces; los alisos en las ciénagas espesas; sobre las rocosas montañas los estériles quejigos; las riberas se gozan con plantaciones de mirtos; finalmente Baco<sup>7</sup> ama las colinas y los tejos el Aquilón y los fríos. Considera también el mundo sujeto a los cultivadores que habitan sus extremas lindes, aquí las moradas de los árboles, que miran a la Aurora, allá los pintados gelonos: cada árbol tiene su patria. Sólo la India produce el negro ébano, los sabeos, solos, tienen la rama que da incienso. ¿Para qué recordarte el bálsamo destilado de olorosa madera y las bayas de la acacia que nunca se marchita? ¿Para qué los bosques de Etiopía, que blanquean de suave lana, y cómo los chinos arrancan con peines de las hojas los finos copos?<sup>8</sup>

La integración de los hechos físicos y humanos se logra con las crónicas que muestran que los historiadores de sucesos del hombre podían llegar también a la descripción y estudio de la naturaleza, haciendo coincidir unos y otros hechos en una misma obra o programa de investigación, hasta alcanzar una

---

7 “BACO: Dios del vino, de la viticultura y del delirio místico, Baco es hijo de Júpiter y de Semele. Divinidad benéfica, representa por lo general la energía productiva de la naturaleza que lleva a maduración los frutos de la tierra. Ya era adulto cuando Juno, que siempre le había tenido odio por ser fruto de la traición de su marido, lo volvió loco. Presa de la locura, el dios dio comienzo a un largo peregrinar enseñando a los pueblos el cultivo de la vid, el trabajo de la tierra y presidiendo la fundación de nuevas ciudades.” (IMPELLUSO, Lucía. 2008. p. 346).

8 VIRGILIO. (2001). pp. 99 y 100.

reflexión sobre su mutua interacción.<sup>9</sup> A propósito Alejandro Von Humboldt indicó que el poder de la naturaleza se descubre en el vínculo de las expresiones, emociones y efectos que se producen en cierto modo al mirar y percibir los paisajes. Ellos revelan sus fuentes y descienden por medio del análisis a la individualidad de las formas y a la diversidad de las fuerzas:

Si se considera el estudio de los fenómenos físicos, no en sus relaciones con las necesidades materiales de la vida, sino en su influencia general sobre los procesos intelectuales de la humanidad, es el más elevado e importante resultado de esta investigación, el conocimiento de la conexión que existe entre las fuerzas de la Naturaleza, y el sentimiento íntimo de su mutua dependencia. La intuición de estas relaciones es la que engrandece los puntos de vista, y ennoblece nuestro goce. Este ensanche de horizonte es obra de la observación, de la meditación y del espíritu del tiempo en el cual se concentran las direcciones todas del pensamiento. La historia revela a todo el que sabe remontarse a través de las capas de los siglos anteriores, hasta las raíces profundas de nuestros conocimientos, cómo desde miles de años, el género humano ha trabajado por conocer en las mutaciones incesantemente renovadas. La invariabilidad de las leyes naturales, y en conquistar progresivamente una gran parte del mundo físico por la fuerza de la inteligencia. Interrogar los anales de la historia es seguir esta senda misteriosa sobre la cual la imagen del Cosmos, revelada primitivamente al sentido

---

9 “.. el geógrafo debe impulsarse a partir del que ha medido toda la Tierra, confiando en él y en aquellos en los que éste confió, y exponer en primer lugar nuestro mundo habitado, sus dimensiones, su figura, su naturaleza y su relación con la totalidad de la Tierra, pues ésta es la tarea propia del geógrafo; después debe dar la explicación conveniente de cada una de la regiones, tanto terrestres como marítimas, añadiendo cuanto no haya sido suficientemente tratado por nuestros predecesores, especialmente los mejor considerados en estos temas.” (ESTRABÓN. 2001. p. 105).

interior como un vago presentimiento de la armonía y del orden en el Universo, se ofrece hoy espíritu como el fruto de largas y serias observaciones.<sup>10</sup>

Humboldt se propone de esta manera fundamentar leyes dinámicas de orden general y determinar, con exactitud, los datos que ofrece el cosmos. Indicaciones astronómicas para determinar la latitud y longitud de lugares; exploraciones del agua de los océanos y establecimiento de la temperatura media del agua o de un mapa de las corrientes profundas; excavaciones en la corteza terrestre para establecer la ley y el orden en que se presentan las capas sedimentarias; estudio de la atmósfera midiendo la temperatura, su humedad y la dirección de los vientos; búsqueda en las montañas andinas, para medir las alturas y las sinuosidades del relieve; levantamientos orográficos e hidrográficos para establecer el curso de los ríos; investigación de la vida orgánica en los diferentes ecosistemas de acuerdo con la altitud. Su visión comprende desde la economía hasta la historia, desde la vida inorgánica hasta las comunidades humanas en todas sus formas de expresión.

## El espacio geográfico

“Espacio: expresión en otros tiempos usada por los geopolíticos alemanes para justificar la agresión y la expansión de su Estado, especialmente en la época hitleriana. Se usa a veces la forma original alemana *lebensraum*.”

**Monkhouse, 1978.**

El espacio geográfico, desde el punto de vista objetivo, es aquel donde las condiciones naturales permiten la organización de la vida social. Con esto se acepta que el estudio de la organización espacial de la actividad del hombre y de las relaciones de los grupos humanos con el medio natural (físico-biológico) constituye un elemento fundamental de la síntesis geográfica.

---

10 HUMBOLDT. Alejandro von. (1944). pp. 23-24.

La noción de espacio geográfico lleva implícita, entonces, la idea de la presencia humana, que se expresa en términos de intervención en el medio natural.<sup>11</sup>

El espacio es una de las formas básicas de la existencia de los fenómenos geográficos y se caracteriza por ser tridimensional; expresa el orden en que están dispuestos simultáneamente los hechos que coexisten en la superficie terrestre, circunstancia que determina sus relaciones con el tiempo y con otros fenómenos de naturaleza física. Por esta razón se afirma que la Geografía se ocupa de la comprensión de la dimensión territorial de la existencia humana. Ella investiga la conducta espacial de los seres humanos, entre los diferentes lugares y según los procesos que le dan origen.

La naturaleza, es decir, el entorno físico-clima, altitud, estaciones, temperatura, presión, suelo, paisajes y demás condiciones ambientales- ejerce influencia sobre la vida humana y social. El hombre ordena la vida social en concordancia con las facilidades o dificultades que le ofrece la naturaleza, la manera como el entorno afecta la vida humana, la distribución de la población sobre el suelo, las formas culturales -lenguaje, religiones, regímenes alimentarios, proceso productivos-.<sup>12</sup> Naturaleza, tiempo y causalidad son dimensiones de los fenómenos sociales, el espacio físico de ninguna manera es indiferente o neutral a la organización de la sociedad; como bien lo señala Fernand Braudel:

---

11 “El espacio se ha convertido, consciente o inconscientemente, en el eje del discurso y de la práctica geográfica; de la práctica teórica y de la práctica empírica, incluso en aquellos que no comparten los postulados neopositivistas. Aparece el espacio como un concepto operativo, instrumental, adecuado, tanto en una apreciación intelectual como en una consideración metodológica. La nueva geografía se asienta sobre la premisa de que existen estructuras espaciales generadas por la actividad humana, y que tales estructuras ejercen una influencia directa sobre los procesos geográficos.” (ORTEGA VALCÁRCEL, José. 2000. p. 272).

12 “El hombre continúa siendo prisionero, durante siglos, de climas, vegetaciones, poblaciones animales, cultivos, de un equilibrio construido muy lentamente, del que no puede apartarse sin arriesgarse a trastornarlo todo. Véase el lugar de la trashumancia en la vida montañesa, la permanencia en ciertos sectores de vida marítima, arraigados en algunos puntos privilegiados de las articulaciones litorales, vean la durable implantación de las ciudades, la persistencia de las rutas y de los tráficos, la sorprendente fijeza del marco geográfico de las civilizaciones.” (BRAUDEL, Fernand. 1991. p. 47).

En realidad, el hombre mismo forma parte del mundo natural, está en la tierra, en el clima, mezclado con la vegetación la cual se le escapa como tal pero le obedece con la condición de que el hombre comience por aceptar sus exigencias. El hombre vive en medio de la población de los animales domésticos y salvajes, vive del agua de las fuentes, del agua de los ríos, del agua que corre o salta, inunda las tierras, desbasta las montañas, agua que también se estanca para animar luego mejor la rueda de un molino aldeano. El hombre depende así mismo en cada instante de la energía solar... Al final de cuenta es el sol el que provee su energía a la mayor parte de los seres vivos, incluido el hombre.<sup>13</sup>

El espacio no tiene límite porque su forma se cierra sobre sí misma, no por su gran extensión: es un cascarón que flota en la infinitud de aquello que no es. Por su tamaño, por su fertilidad, por su ubicación, por su clima, por su orografía e hidrografía, por sus recursos naturales; el espacio ejerce una influencia en el desarrollo de las actividades y del comportamiento de los grupos humanos. Los grandes espacios, convertidos en los territorios de los países, posibilitan su poder e influencia; igualmente los pequeños espacios exigen a sus habitantes ingeniar modos innovadores para perpetuarse.

El espacio geográfico es un factor que posibilita al hombre y a la sociedad la búsqueda del bien común. El término *espacial* lleva implícita la distribución, los movimientos y los procesos de los fenómenos geográficos. Al respecto Valcárcel señala:

---

13 BRAUDEL, Fernand. (1993). p. 21.

Pensar el espacio, en la geografía de hoy, significa indagar y desmontar los elementos que han conformado el entendimiento del espacio geográfico en la cultura occidental y en la tradición académica, que componen, conjuntamente, la Tradición... El objetivo es construir un concepto nuevo, que siendo receptor de esa tradición y de sus elementos conceptuales, suponga un producto radicalmente renovado, que sirva como la herramienta necesaria para abordar esta dimensión de las relaciones sociales. El objeto de la Geografía son los fenómenos o procesos sociales considerados en su formación en la esfera material, social y mental, como espacio. El espacio es el instrumento intelectual que la Geografía elabora como concepto, como herramienta formal para explicar esos fenómenos o procesos sociales, para ordenar y entender la masa de informaciones que la experiencia práctica nos proporciona en ese ámbito, en el que interviene la producción material, las relaciones sociales, el uso de la Naturaleza, la organización de la sociedad, las mentalidades y actitudes individuales.<sup>14</sup>

Las diferencias espaciales son significativas solamente cuando ayudan a describir o a definir el flujo de conexiones o información. En el caso de la geografía humana, podemos estudiar los movimientos demográficos, la evolución en la organización del paisaje, las técnicas de transformación de los recursos y las técnicas de ordenación espacial. Y en la geografía física sería el análisis del suelo, el movimiento del agua, el clima y los procesos bióticos. La relación de la geografía con las ciencias naturales vecinas es particularmente interesante, entendiendo por ciencias naturales vecinas, los estudios de los rasgos de la superficie terrestre como los suelos, rasgos

---

14 ORTEGA VALCÁRCCEL, José. (2010). p. 33.

bióticos, y movimientos del agua. El punto lógico de contacto entre ellas con la parte humana del sistema hombre–tierra es la geografía. En todas hay una creciente apreciación del papel del hombre, y el espacio es tomado como un concepto de intersección definido en función de criterios variables, es decir, según su acondicionamiento por los grupos humanos y las circunstancias históricas que determinan su importancia, sus avances o regresiones.<sup>15</sup> La percepción espacial es entonces distinta y relativa: hay diferencias entre la que corresponde a un australiano, un español o un chino (que enfrentan medios físicos diferentes y cuyos espacios de recorrido conocen de manera distinta el trazado del camino; sea que se recorra a pie o empleando la recua, el elefante, el burro, el ferrocarril o el automóvil).

De esta manera, si quisiéramos estudiar la geografía de una ciudad sería necesario hacerlo en función del espacio que ella ha ocupado en el tiempo, vale decir, poner interés en relación a su asiento territorial local o emplazamiento, que no es otra cosa que el asiento original de la ciudad en relación con su topografía y su posición en el marco de las relaciones con otras ciudades, conjuntos regionales, nacionales e internacionales. Que evolucionan o involucionan en el transcurso del tiempo.<sup>16</sup>

---

15 “El espacio es un concepto que en las ciencias sociales y en particular en la geografía responde a la necesidad teórica de construir una herramienta intelectual para identificar, analizar y explicar la configuración física que ofrece la sociedad y que entendemos responde al propio desarrollo social como una dimensión de éste... Construir un marco teórico del Espacio, labor pendiente en las ciencias sociales, supone insertar el conjunto de nuestros conceptos en una trama totalizadora que permita entender los procesos sociales y su relación con los procesos materiales, sus relaciones e interrelaciones, su dinámica y evolución, como elementos separados y en su globalidad.” (ORTEGA VALCÁRCEL, José. *Ibid.* pp. 33 y 34).

16 “La ciudad, como realidad compleja, se halla integrada por diversos componentes o elementos, cuyas características son destacados por los geógrafos que han expresado y utilizado en sus trabajos definiciones y aproximaciones que las podemos clasificar en genéticas, morfológicas y funcionales. En las primeras, el énfasis se pone en la historia de la ciudad, los cambios y las etapas, todo lo cual permite explicar la aparición, desarrollo y estructura interna del núcleo. La segunda se centra en las descripciones de los diferentes elementos que configuran e integran el paisaje urbano. Suelen acentuar la personalidad, el carácter excepcional y único de lo urbano, frente, por ejemplo, a los hechos rurales. Las definiciones funcionales, las más extensas, se refieren al desempeño de las actividades que alberga la ciudad, de naturaleza comercial, administrativa y sociocultural. De la síntesis de todas ellas, podemos decir que la ciudad es una organización socioeconómica resultado de la especialización del trabajo de sus habitantes; una localización o foco de actividades y flujos que se producen en el espacio; nudo de redes de transporte y comunicaciones que facilitan la accesibilidad e interacción entre ella y los fenómenos situados en el espacio circundante. Todo ello produce como resultado unas formas, el paisaje urbano, sometidas a la acción de fuerzas y mecanismos que lo van alterando. La adopción del criterio espacial para el estudio de todos esos fenómenos es, para muchos geógrafos, lo que diferencia a la Geografía de las otras ciencias sociales.” (RICA, Agustín. 1983. pp. 11 y 12).

## Espacio y poder

“Los conocimientos geográficos poseen una potencialidad no realizada de expresar esperanzas y aspiraciones además de temores, de buscar interpretaciones universales basadas en el respeto y el interés mutuos, y de articular bases más firmes para la cooperación humana en un mundo marcado por fuertes diferencias geográficas.”

**Harvey, 2007.**

En el espacio geográfico ningún lugar es inmutable. En la comprensión de que la geografía estudia la distribución, asociación e interacción espacial, es necesario comprender las maneras en que el hombre -en el ejercicio de su capacidad cognitiva- despliega la percepción espacial:

...el espacio es una idea creada por la mente para estructurar las relaciones entre los objetos. Si se quitan los objetos, el espacio desaparece. En otras palabras, el espacio es subjetivo y relativo. Kant intentó unir ambas visiones suponiendo que, si bien el espacio se deriva de la mente, está estructurado por ella de una manera determinada; parece que para él la mente humana construye un esquema espacial que tiene un fin análogo al de la retícula de un mapa de proyección. Para muchos la geometría espacial de la mente es euclidiana; es decir, nuestra mente estructura las relaciones de los objetos en el espacio en función del mundo *plano* en que vivimos, con líneas verticales y horizontales, ángulos rectos, cuadrados, triángulos, círculos y esferas. Para la mayoría de nuestros fines esta geometría funciona bien, pero debemos tener presente que representa solo una manera de organizar las relaciones espaciales... No hay un espacio absoluto y, por tanto, cabe esperar que la noción que la gente tiene del espacio varía considerablemente en función del entorno cultural del que provenga, y en el caso de los niños cabe esperar que en los diversos estadios del

desarrollo cognitivo tengan distintas percepciones del espacio. También es verdad que, en la medida en que el hombre toma conciencia de estas geometrías diferentes, tiende a usar la geografía que mejor sirve a su propósito.<sup>17</sup>

Esta relación entre Espacio y Geografía se ve ligada, a su vez, con el concepto de territorio o poder sobre el espacio; mismo que se ejerce delimitando y diferenciando unos espacios de otros. Cuando hablamos de territorio nos referimos a límites. Cada país es un territorio, ya que está regido por normas, leyes y estructuras de poder que lo diferencian de otros. Cada Estado ejerce control sobre su territorio. Sin embargo, los países no son los únicos territorios que existen, pues al interior de ellos o aún entre dominios de varios países pueden existir otro tipo de poderes que ejerzan un dominio territorial.

El territorio es el requisito imprescindible para que un aparato de poder pueda efectivizar su soberanía excluyente. Otro tipo de determinaciones sociales (como la lengua o la cultura) resultan también imprescindibles para este propósito. Esto es así porque la cultura permite a los individuos tomar conciencia de lo que son y de lo que quieren ser, genera identidades que vinculan a los individuos con los lugares y los paisajes, que rememoran momentos intensos de sus historias.<sup>18</sup>

---

17 GRAVES, Norma. (1997). p.171.

18 “Tradicionalmente la geografía ha reservado en el estudio de las sociedades cierto espacio a los temas lingüísticos. Para caracterizar a las poblaciones el geógrafo utiliza los datos antropológicos, lingüísticos, y sociológicos. Pero, debido a la preeminencia de las preocupaciones demográficas y sobre todo económicas, los caracteres etnos culturales se han dejado progresivamente de lado, no dando lugar generalmente más que a consideraciones convencionales y superficiales recogidas en los apartados llamados “...lengua, religión”, homenaje fugaz al otro aspecto del hombre, reservándose lo esencial para el homo oeconomicus. Por último, el geógrafo puede soslayar tanto más los hechos lingüísticos cuanto menos incidencia directa tienen sobre el paisaje y la ordenación del territorio, que son sus campos de observación privilegiados.” (BRETON, Roland. 1979. p. 20)

La voluntad de afirmarse frente a los otros incita a los hombres a marcar simbólicamente los espacios que consideran propios y a edificar signos en los lugares públicos que recuerdan a todos su existencia. Esto pone en evidencia el límite en el que la identidad puede generar cohesión o- por el contrario- ser un factor que pone en tensión la relación entre el espacio y el poder. Tal como dice Goethe:

Los odios nacionales son limitaciones. Se los hallará siempre con mayor fuerza y vigor en los más bajos estadios de cultura. Pero hay un estadio en que desaparecen totalmente, y en el que uno se haya en cierta medida por encima de todas las naciones, y siente la felicidad o el dolor de un pueblo vecino como si fuera propio<sup>19</sup>.

Vemos que la comprensión sobre el proceso de conformación del sistema Estado-Espacio-Sociedad y de sus estructuras políticas, sociales y económicas puede realizarse bajo la óptica de la geopolítica,<sup>20</sup> por cuanto cada territorio tiene sus especificidades naturales provistas de recursos que son utilizados por la sociedad que lo habita o administra.<sup>21</sup> El sentido de pertenencia se forma como sentimiento de amor y compromiso del individuo y de los ciudadanos con el espacio geográfico donde nace y existe. La familia y la comunidad heredan costumbres – valores que se fortalecen a través del tiempo, en cada

---

19 GOETHE: Conversación con Eckermann, marzo 1830. (RANDALL, Jonh. 1952. p. 385).

20 Entendemos como geopolítica al conocimiento de la influencia de la variable geográfica sobre las funciones del sistema político. “La geopolítica constituye el estudio del entorno al que se enfrenta cada Estado cuando ha de determinar su propia estrategia: ese entorno es la presencia de otros Estados que también luchan por su supervivencia y la consecución de beneficios... la geopolítica es la influencia que ejerce la geografía en las divisiones humanas. Como dijo Napoleón, conocer la geografía de una nación es conocer su política exterior.” (KAPLAN, Robert. 2017. p. 97).

21 El conocimiento de la dinámica socio territorial desde su origen –ocupación del espacio– en relación con sus restricciones y posibilidades para el crecimiento económico y con sus deficiencias y aspiraciones, facilita la comprensión no sólo de las estructuras políticas sino también de los elementos esenciales de carácter físico–natural y socioeconómico, sobre los cuales se asienta el ejercicio del poder del estado. El análisis de la dinámica de la población con sus estructuras demográficas, tamaño, crecimiento, movilidad espacial y funcionalidad de los asentamientos humanos es indispensable para saber a partir de cuándo, cuántos, dónde, qué hacen y cómo viven los habitantes dentro de su territorio.

territorio, mediante símbolos, leyes, educación, cultura, trabajo, esfuerzo por mejorar la calidad de vida y el bienestar de la comunidad. La identidad engendra espontáneamente en las personas comportamientos de defensa cuando se perciben amenazadas la seguridad e integridad de su familia, de sus pertenencias y de su territorio. Toda sociedad reacciona del mismo modo ante el irrespeto o desconocimiento de sus derechos territoriales por parte de extraños.<sup>22</sup>

Para el geógrafo francés, Paul Claval:

...desde una perspectiva geográfica, la dimensión simbólica juega un papel esencial: gracias a ella, los hombres consiguen limitar los efectos disolventes de la distancia y del distanciamiento. Consideran como uniforme y homogéneos conjuntos que no lo son. Cada vez que un conjunto de personas cree que sus culturas comparten un número suficiente de puntos fundamentales semejantes para superar las diferencias, se prepara la creación de formas políticas extensas. La mejoría de los transportes facilita esos cambios, pero ello no es suficiente para volverlos necesarios.

La diversidad de las culturas aparece como una de las riquezas más importantes de la Tierra, pero puede también crear oposiciones, formas de incompreensión y desembocar en conflictos. Está de moda alabar la diversidad cultural y hacer todo para preservarla. Los geógrafos participan de este movimiento, pero

---

22 “El sentido de pertenencia y la identidad son construidos a través de imágenes (el mapa, los paisajes típicos) y símbolos (la bandera, el himno nacional). Gracias a la escuela obligatoria, todas las clases de la sociedad aprenden esas nociones. Para conceder un fundamento material a la identidad nacional, fueron escogidos lugares simbólicos, y derribados o construidos monumentos. El siglo XIX fue la época en que los estereotipos de las naciones fueron elaborados por los autores de relatos de viajes por los autores de guías turísticas y por los geógrafos. El resultado fue que, en el comienzo del siglo XX, la mayoría de la población de los grandes países modernos tenía una identidad múltiple: una identidad local, ligada a lo que quedaba de la cultura popular, y una identidad nacional vinculada a la cultura de las elites difundida mediante la escuela y la imprenta.” (CLAVAL, Paul. 2011. p. 305).

se transforman en críticos cuando la diversidad se convierte en un imperativo absoluto. Una cierta dosis de multiculturalismo es fecunda, pero una dosis demasiado fuerte es peligrosa. El universalismo es parte de las aspiraciones de la mayoría de las poblaciones y de las culturas, y debemos respetarlas. El papel de los geógrafos es el de recordar que los problemas culturales e identitarios de mundo actual resultan de los cambios de las relaciones espaciales que provoca la evolución contemporánea. El riesgo es el de ver a los grupos, ansiosos, cerrarse sobre sí mismos y optar por formas más o menos agresivas de comunitarismo.<sup>23</sup>

Tradicionalmente, la conciencia territorial o de identificación con un explícito marco espacial conformado históricamente, se sustentaba sobre la base de la cultura, la lengua, la etnia; o en el propio sentido de pertenencia, procedencia, y permanencia, que se estructura en una identificación nacional que suministre un contexto intelectual, histórico y cultural.<sup>24</sup>

En los estudios políticos y en relación con la conformación geográfica del espacio se considera:

...indispensable el que exista un territorio, delimitado por unas fronteras, dentro del cual se ejerce la soberanía y en el cual se aplica un solo ordenamiento jurídico, como condición de existencia del Estado. Los gobiernos en el exilio, la diáspora judía o los gitanos, son ejemplos de pueblos no ligados permanentemente

---

23 *Ibíd.* pp. 293-313.

24 “El proyecto de construcción nacional así planteado es dilatado en el tiempo y lleva parejo, desde el punto de vista de la autonomía territorial, una política pública en la que intervienen los siguientes elementos: en la dimensión económica, mantener la competitividad internacional a la vez que se mantiene la autonomía territorial; en la dimensión social, promover la integración social; en la dimensión cultural, mantener la identidad colectiva, la cultura y la lengua; en la dimensión política, sostener un sistema democrático y abierto a la vez que se busquen soluciones legítimas a los problemas planteados.” (LÓPEZ, Lorenzo. 1999. p.87).

a un territorio, que constituyen una excepción a la necesidad de que todo Estado tenga un territorio. Los espacios terrestres marítimos y aéreos, constituyen la base de un Estado, pero la población es lo sustancial. Sin embargo, es de anotar que por la posesión de un determinado territorio se han librado innumerables guerras entre diversos Estados.<sup>25</sup>

En el mundo global, donde los países actúan como repúblicas independientes a la vez que interconectadas<sup>26</sup>, la posesión de una identidad nacional y la coexistencia de una constitución (es decir, la vigencia formal del aparato jurídico), es vista por la comunidad internacional como un requisito externo de la nacionalidad, necesario para ser reconocido frente a otras conformaciones espaciales del mundo. Al igual que la admisión externa del propio marco territorial y de valores, se buscan los símbolos de unidad nacional. Es por esto que los nuevos gobiernos perpetúan usos manipulativos de los mitos nacionales para definir el contexto de su dominio interno. En el espacio geográfico, los lugares se utilizan cuando se ofrece a un grupo de ciudadanos ventajas específicas que están en función de las técnicas de ordenamiento y de control de un lugar.<sup>27</sup> Unos lugares pueden desvalorizarse, mientras que otros pueden mejorar su importancia geoestratégica en función de la posición que configura su interés.<sup>28</sup>

---

25 GALVIS, Fernando. (1998). p.23.

26 Como por ejemplo, en las comunidades económicas y en los grupos subregionales, donde se conforma una identidad supranacional que entra en tensión con las nacionales.

27 "El lugar posee la característica de centralidad no por una cualidad intrínseca, sino por la localización de sus funciones. En general, se considera que lugar central es sinónimo de ciudad, pero, en realidad en un área urbana pueden coexistir varios lugares centrales como puntos de distribución, cada uno sirviendo a sus áreas adyacentes respectivas, tanto si sus servicios abarcan solamente el área construida, se extienden a la región, o a ambos ámbitos a la vez." (MONKHOUSE, 1978. p. 275)

28 "La posición de una unidad geográfica es el resultado de la conjunción de uno o varios sistemas en relación con las actividades y las funciones de la unidad. Así, la posición de una granja se define en relación con el sistema interno de la explotación agrícola (disposición de las parcelas y de los caminos) y con respecto al sistema de relaciones que mantiene con el exterior (relaciones sociales con los vecinos, con los habitantes del pueblo; relaciones económicas para la venta de su producción y la adquisición de los bienes necesarios para la explotación y la vida de la familia). Alrededor de la granja se establece un completo entrecruzado de relaciones; algunas están vinculadas a los trabajos agrícolas, y otras se desprenden de la pertenencia a una colectividad social a la vez económica cuyos servicios utilizamos y que es la sede de los intercambios." (DOLLFUS, Oliver. 1978. pp.19 y 20).

Esta utilización de los lugares es ante todo consecuencia de las técnicas de control territorial de la cultura, que se interpone entre un grupo y el entorno natural.

Mérida, 2022.

---

## Referencias bibliográficas

- AGNEW, John. (2005). *Geopolítica: Una revisión de la política mundial*. Madrid: Trama.
- BRAUDEL, Fernand. (1991). *Escritos Sobre Historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BRAUDEL, Fernand. (1993). *La Identidad de Francia III. Los hombres y las cosas*. Barcelona -España: Gedisa.
- BRETON, Roland J. L. (1979). *Geografía de la Lenguas*. Barcelona – España: Oikos-tau.
- CAMPBELL, Joseph. (1959). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CAPEL, Horacio; URTEAGA, Luis. (1994). *Las Nuevas Geografías*. Barcelona – España: Salvat.
- CIRLOT, Juan Eduardo. (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- CLAVAL, Paul. (2011). “¿Geografía Cultura o abordaje cultural en Geografía?” En: Perla Zusman, Rogério Haesbaert, Hortensia y Susana Adamo (Editores). *Geografías Culturales: Aproximaciones, intersecciones y desafíos*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- CLAVAL, Paul. (1979). *La nueva geografía*. Barcelona – España: Oikos-tau ediciones,
- DOLLFUS, Oliver. (1978). *El análisis geográfico*. Barcelona–España: Oikos-tau ediciones,
- ESTRABÓN. (2001). *Geografía Libros II-III*. Barcelona–España: Biblioteca Básica Gredos.
- FERRANDIS TORRES, Manuel. (1948). *Historia General de la Cultura*. Madrid: Estados Artes Gráficas.
- GADAMER, Hans-Georg. (1996). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos.
- GALVIS GAITÁN, Fernando. (1998). *Manual de Ciencia Política*. Bogotá: Editorial Temis.

- GRAVES, Norma J. (1997). *La enseñanza de la geografía*. Madrid: Visor Dis SA.
- HARVEY, David. (2007). *Espacios del capital: Hacia una geografía crítica*. Barcelona – España: Ediciones Akal.
- HUMBOLDT, Alejandro. (1944). *Cosmos: Ensayo de una Descripción Física del Mundo*. Buenos Aires: Editorial Glem.
- IMPELLUSO, Lucia. (2008). *Mitos Historia e Imágenes de los Dioses y los Héroes de la Antigüedad*. Madrid: Everest.
- KAPLAN, Robert. (2017). *La Venganza de la Geografía. La geografía marca el destino de las naciones*. Madrid: RBA Libros.
- LACOSRTE, Yves. (1997). *La geografía: un arma para la guerra*. Barcelona – España: Editorial Anagrama.
- LÓPEZ TRIGAL, Lorenzo; PAZ, Benito del Pozo. (1999). *Geografía Política*. Madrid: Cátedra.
- MÉNDEZ, Ricardo. (1997). *Geografía económica: La lógica espacial del capitalismo global*. Barcelona: Editorial Ariel.
- MONKHOUSE, FJ. (1978). *Diccionario de Términos Geográficos*. Barcelona - España: Oikos–Tau Ediciones.
- ORTEGA VALCÁRCEL, José. (2010). “La Geografía para el Siglo XXI.” En: Juan Romero (Coordinador). *Geografía Humana: Procesos, riesgos e incertidumbres en un mundo globalizado*. Barcelona – España: Ariel.
- ORTEGA VALCÁRCEL, José. (2000). *Los horizontes de la geografía: Teoría de la Geografía*. Barcelona – España: Editorial Ariel S.A.
- RANDALL, Jonh. (1952). *La formación del pensamiento moderno: Historia Intelectual de Nuestra Época*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- RICA, Agustín Hernando. (1983). *Hacia un mundo de ciudades: El proceso de urbanización*. Cuadernos de Estudio, Serie Geografía N°12, Madrid: Editorial Cincel S.A.
- TAYLOR, Peter; COLIN, Flint. (2002). *Geografía Política: Economía Mundo, Estado Nación y Localidad*. Madrid: Trama Editorial.
- TSIOLIS KARANTASI, Vasilis. (1997). *La geografía antigua*. Cuadernos de Historia N° 32. Madrid: Arco/ Libros S.L.
- VIRGILIO. (2001). *Bucólicas – Geórgicas*. (Traducción y notas de Tomás de la Ascensión Recio García). Barcelona: Biblioteca Básica Gredos.

# Del Espacio Escénico al Espacio Dramático

## La esencia de la realidad en el universo teatral

**Igor Martínez**

Universidad de Los Andes  
Mérida - Venezuela  
martinezigor1@gmail.com

### Resumen

La teatralidad responde al hecho de que los conflictos de los seres humanos son dispuestos en modo de representación escénica en el escenario. En ese universo de la ficción como reflejo de la realidad, se estructura un espacio que abre la puerta a un cosmos creativo donde se ponen en juego las más vívidas proyecciones del mundo interior humano. De manera que los problemas de los hombres hacen posible, dentro del fenómeno teatral, en el juego escénico: Actor – escena - espectador, que la realidad y sus conflictos se debatan en un recinto tangible, material y concreto denominado espacio escénico. Un espacio que según la visión aristotélica podríamos denominar como “cuerpo interpuesto”, pues se trata de un lugar en el que se da origen, a partir de las acciones de los personajes de la obra teatral y sus relaciones en la escena, a lo que se conoce como “espacio dramático”.

**Palabras claves:** teatro, teatralidad, espacio escénico, espacio dramático.

### Abstract

Theatricality responds to the fact that the conflicts of human beings are arranged in the form of a scenic representation on stage. In this universe of fiction as a reflection of reality, a space is structured that opens the door to a creative cosmos where the most vivid projections of the human inner world are put into play. So that the problems of men make it possible, within the theatrical phenomenon, in the scenic game: actor, scene, spectator that reality and its conflicts are debated in a tangible, material and concrete enclosure called “scenic space”. A space that, according to the Aristotelian vision, we could call “interposed body”, since it is a place where the actions of the characters of the play and their relationships on stage give rise to what is known as “dramatic space”.

**Key words:** theater, theatricality, scenic space, dramatic space.

“Un espacio extraño e indefinido. Progresivamente, mientras se desenvuelve el relato teatral en la noche tensa, comenzarán a aparecer objetos y elementos reales.

Así como alguna especie demasiado familiar”

**La Noche de la Bestia. Edilio Peña (2014)**

En la tragedia *Electra* de Sófocles, probablemente representada entre el 418 y 410 a. C., Orestes, hijo de Agamenón y hermano menor de Electra, se dispone a vengar a su padre, quien fuera muerto de manos de su madre Clitemnestra y su esposo Egisto, actual rey del pueblo de Argos. De manera que Orestes, tras consultar el oráculo Pítico, guiado por su cuidador y amparado en su propia mano, planea las muertes de su madre y padrastro sin espada, ejército, ni escudo para protegerse, por lo que fragua un plan en el que su Cuidador, se haría pasar por extranjero e ingresaría al palacio de Argos anunciando su muerte, facilitando así su entrada oculta a palacio para presentar ofrendas a la tumba de su padre y llevar a cabo su venganza.

Por su parte Electra, quien ha vivido desdichada dentro del palacio, lamenta la indebida muerte de su padre Agamenón y clama por justicia, por lo que se presenta acompañada de un coro de mujeres que personifican la voz de su conciencia y la palabra de su reflexión, declarando venganza de manos de su hermano Orestes. Ella, decidida se enfrenta a su hermana menor Crisótemis, a quien reclama la falta de apoyo a su sed de reparación, soportando además sus llamados a la prudencia y cordura ante tales arrebatos.

El coro anuncia entonces la visión de que Agamenón será vengado, por lo que el plan fraguado por Orestes desarrollará su curso sin dilación, luego Clitemnestra aparece ante Electra para confesarle que Agamenón procuró su propia muerte ante la decisión de sacrificar a una de sus hijas a los dioses. Vemos llegar entonces al protector de Orestes fingiendo ser extranjero con el mensaje que anuncia a la reina sobre la muerte de su hijo, fatal noticia que tranquiliza a la madre, pero que desconsuela y desmoraliza a la hermana que ve su plan perjudicado.

Crisótemis aparece entonces ante Electra y le anuncia que no es tal la muerte de Orestes ya que ha visto las ofrendas en la tumba del padre y ésta con nueva esperanza le suplica apoyar juntas la venganza, solicitud hecha en vano pues su hermana se niega a participar en semejante atrocidad. Orestes entonces se presenta ante ella contándole de su plan justiciero lo que la alienta y da consuelo.

Luego aparece Egisto, rey de Argos en la escena para enfrentar y ridiculizar las intenciones de Electra, quien lo evade y le impulsa a entrar a palacio donde Orestes le espera para darle muerte junto a Clitemnestra, cumpliéndose así su voluntad y el destino enmarcado por el oráculo.

La historia expresada en esta fábula mínima de la obra de Sófocles enmarca en cada una de sus escenas situacionales las características de lugar, dejando ver el espacio en la obra y las distintas dimensiones en que podría ser representada. En esta pieza teatral la situación dramática, el juego de las emociones, los sentimientos que embargan a los personajes, entre otros, componen el universo del discurso en el que los pensamientos y reflexiones de los personajes están tan estrechamente vinculados al plano de la realidad, que hacen que la historia sea desentrañada como un acontecimiento capaz de aleccionar al comportamiento humano. La más pura *katharsis*, tal y como lo expresa Adolfo Bonilla en su análisis de *La Poética* de Aristóteles, planteado en su discurso sobre *Las Bacantes o el origen del Teatro*, se trata de una “(...) tragedia que se ocupa, pues, de casos miserables y terribles, que imita, no a los hombres, sino a las acciones y las vidas (...)”<sup>1</sup>.

El espacio dramático va a emerger del espacio escénico como un lugar en donde se juegan y disputan las acciones y emociones que surgen del drama de la realidad con el objeto de cautivar y afectar a la conciencia humana. El espacio del pensamiento humano es en la escena entonces un *espacio de la*

---

1 BONILLA, Adolfo. (1921). *Las Bacantes o el origen del Teatro*. p. 14.

*mentira*, de la representación, de la recreación, cuya esencia es la realidad en sí misma, por ende, no sólo constituye el punto de partida para la representación escénica, sino que será para el espectador el más vivo ejemplo y la más digna lección de aquello que alimenta los valores del expectante. La escena será un territorio en el que los actores debatan, con emociones auténticas, los problemas que enfrenta el ser humano para ser combatidos en un espacio que está enmarcado y diseñado desde la realidad, en el que a su vez, se configura la *otra realidad*, la de la escena en el *espacio de la escena*.

El dramaturgo en el texto dramático expone una visión de teatralidad que pone en evidencia una serie de signos que acompañan la substancia de cada escena de la obra teatral, sin embargo en la representación el trabajo más complejo, el que se construye como espacio dramático más allá del *logocentrismo* queda en manos del director, porque es quien cimienta para la representación su discurso filosófico de la obra. Son estas imágenes las que inducen a erigir el espacio dramático de la escena con todas sus cualidades desde el texto dramático. Barthes, en Grajales, expresa su intención de rechazo al *logocentrismo* del texto dramático, exponiendo un concepto de teatralidad que da valor al espacio escénico como ese lugar en el que el texto se sumerge en la integridad del lenguaje interpretativo para dar paso a un espacio dramático:

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifican en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. (...) No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones, la palabra se convierte enseguida en sustancias.<sup>2</sup>

---

2 GRAJALES, Thamer. (2007). "El concepto de teatralidad". En: *Revista Astes*. p. 80.

Es este un proceso natural en la composición creativa de una puesta en escena y es uno de los aportes fundamentales, tanto de la obra escrita, como del director a la representación escénica de la cual cobra vida el espacio dramático. Así pues, no es de extrañar que del argumento planteado al inicio sobre la obra de Sófocles, se hayan generado una serie de imágenes que permitieran recrear una versión sumamente particular del espacio escénico. Lo extraordinario, es que el camino que recorre la obra, con sus diálogos, sus intenciones, su discurso textual, el carácter y pensamiento que conforma a cada personaje, culminaría en una representación viva y diferente, según el discurso erigido del pensamiento de cada director de la obra teatral; la versión dependería entonces del juego compuesto de la combinación del discurso de su existencia entre lo que es imaginario y lo que existe en su propia realidad.

En el director de escena, tal construcción es generada por su sentido de la teatralidad, ese que según Barthes "...debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, como un factor de creación, no de realización"<sup>3</sup>. Y es que el *espacio dramático* que no es lo mismo que *espacio escénico*, sólo necesita del texto para ofrecer una imagen espacial del planteamiento dramático de la obra. Son las acotaciones espacio-temporales, esas especificidades en cuanto al ambiente, lugar, entorno, las que ofrecerán esa imagen subjetiva que generará las ideas para la construcción del discurso de la obra. El espacio escénico constituye pues el lugar que será habitado por el intérprete de la escena, donde se debatirá un discurso que proviene de la realidad e imaginario del autor y donde se edifica todo el proceso creativo de la puesta en escena que da origen al espacio dramático. O cómo lo exponen Burgueño y Suárez "...es tangible, material y pertenece a una nueva realidad concreta, la de la escena, la de la sala de teatro con sus espectadores"<sup>4</sup>. Pavis define el espacio escénico de la siguiente manera:

---

3 BARTHES, Roland. (1978). *Ensayos críticos*, p. 54.

4 BURGUEÑO, Loreto y Cecilia, Suárez. (2013). "Espacio escénico: territorio donde lo real y lo teatral convergen". p. 1.

Es el espacio concretamente perceptible por parte del público sobre el o los escenarios o, también, los fragmentos de escenarios de todas las escenografías imaginables. Es aproximadamente aquello que entendemos por “espacio teatral”. El espacio escénico nos es dado por el espectáculo ahora y aquí, gracias a unos actores cuyas evoluciones gestuales circunscriben este espacio escénico.<sup>5</sup>

Si el actor es quien circunscribe ese espacio desde su evolución gestual, cabría entonces preguntarse si la consideración de Aristóteles acerca de la *katharsis* producida a partir del hecho teatral, en donde el espacio escénico se hace visible a partir de la confrontación de las emociones humanas puestas en juego por él o los intérpretes en ese proceso de comunicación que se establece entre la escena y el público, podría aliarse con la especulación aristotélica, tal y como lo menciona De Barañano cuando hace referencia al libro IV de la física en el que Aristóteles aborda los conceptos de *lugar*, *vacío* y *tiempo*, y en donde se refiere al espacio de la siguiente manera:

...el espacio no es, ni puede ser, otra cosa más que el cuerpo mismo interpuesto, y cada tiempo tiende a su lugar, sin que se puedan suscitar más cuestiones al respecto (...) de manera que espacio y lugar vienen referidos y significados con el mismo término.<sup>6</sup>

Es el espacio escénico un lugar frío como cualquier espacio, porque es diferente a un cuerpo, es, en su condición de espacio para la escena, un lugar concebido para la simulación. No responde al espacio de la cotidianidad, está y puede ser modificado y su substancia dependerá de aquello que allí será debatido, por lo

---

5 PAVIS, Patrice. (1983). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. p. 170.

6 DE BARAÑANO, Kosme. (1983). “Acerca del trabajo (y) del arte”. p. 139.

que será capaz de llegar y hacerse pleno de intencionalidad técnica, emoción, razón y espíritu desde el intérprete actoral y el lenguaje de la dirección. He ahí el trasvase hacia el espacio dramático, porque su existencia dependerá del primero, del espacio-lugar, ese que tiene magnitud, pero que no es más que un *cuero interpuesto*. Pavis define el espacio dramático:

El espacio dramático queda construido cuando nos formamos una imagen de la estructura dramática del universo de la obra: esta imagen está constituida por los personajes, sus acciones y por sus relaciones en el desarrollo de la acción. Si especializamos (es decir, esquematizamos en una hoja de papel) las relaciones entre los personajes, obtenemos una proyección del esquema *actancial* del universo dramático.<sup>7</sup>

El espacio escénico no es pues vivo, es más bien ilustrativo o demarcado, ya que no se consumará el espacio dramático hasta tanto se constituya la representación, la imagen conclusiva de la estructura dramática concebida desde la dirección por medio de la intervención del intérprete al hacer posible la acción del drama en la participación de los personajes y sus relaciones durante el desarrollo del conflicto de la obra. Lo que sucede en el espacio escénico y lo que le sucede al público al presenciar la representación, es lo que hace posible el espacio dramático.

Para González: “un «espectáculo» tiene que pasar por el reconocimiento de al menos tres elementos constantes, sin los que el acontecimiento teatral no puede concebirse: el actor, el espectador y el espacio”<sup>8</sup>. Y es que sin duda en el teatro el espacio es determinante para hacer posible la puesta en escena. Ya sea un espacio *constituido* en el que cada una de las partes responda a una idea tradicional, en donde el escenario se establece *a la italiana*, como una

---

7 *Ídem*.

8 GONZÁLEZ, Anxo. (2007). “Breve contribución al estudio del espacio teatral. Las Puertas del drama”. p. 18.

especie de caja o escenario a medio cajón que favorece la ilusión teatral frente al público, o un espacio *no convencional*, determinado así para el fin de la representación, en donde se hace uso de cualquier lugar asumiéndolo como un espacio escénico apto para la elaboración dramática.

El acontecimiento espectacular, en donde *el actor* es quien representa los personajes y cuenta la historia por medio de las acciones que ocurren en el acontecimiento dramático, hace de este *espacio* que ha sido determinado para tal fin, un lugar en el que el *espectador*, que es quien se encuentra en posición de observador de las acciones que ocurren en el espacio de la escena, espacio además en donde se *hace* y se *muestra*, se conciba como un espacio físico en un lugar diferenciado del universo de la cotidianidad.

Este *lugar donde se mira* denominado teatro, que es un lugar en donde se puede entender la dimensión del espacio teatral como un espacio escénico concreto, real, constituido, artificioso e imaginado, una vez que es intervenido desde el plano de la dirección y la acción interpretativa del actor, abre la puerta a una *rebelión social* dominada por conflictos generados por las relaciones humanas, en donde surge esa acción comunicativa en donde el espectador se hace presente, se sensibiliza y debate, dando fuerza a la teatralidad una vez constituida la *materialidad escénica*. Es allí donde se encuentra accesible el espacio dramático.

Mérida, 2021.

---

## Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. (1978). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral Editores.
- BONILLA, Adolfo. (1921). *Las Bacantes o el origen del teatro*. Madrid: CM. XXI. Sucesores de Rivadeneyra (S.A.)
- BURGUEÑO, Loreto y Cecilia, Suárez (2013) “Espacio escénico: territorio donde lo real y lo teatral convergen”. En: *Revista Universidad de Cuenca* <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/31> (Recuperado el 16 de Agosto de 2021 a las 03:00 p.m.)
- DE BARAÑANO, Kosme. (1983). “Acerca del trabajo (y) del arte” En: *Kobie. Bellas Artes*, N°2, 1984. En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3799446>
- GONZÁLEZ, Anxo. (2007). “Breve contribución al estudio del espacio teatral. Las Puertas del drama”. *Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, N°. 30, 2007 En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2490802> (Recuperado el 16 de Agosto de 2021 a las 1:00a.m.)
- GRAJALES, Thamer. (2007). “El concepto de teatralidad”. En: *Revista Artes*. N° 1, Volumen 7. En: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2365713.pdf> (Recuperado el 16 de Agosto de 2021 a las 11:00a.m.)
- PAVIS, Patrice. (1983). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós. Colección ‘Paidós comunicación’.
- PEÑA, Edilio. (2014). *Cuatro piezas teatrales*. Mérida, Venezuela:Ediciones Actual. Primera edición. Universidad de Los Andes. Dirección de Cultura y Extensión.

# El Espacio Aposento de la Realidad

**Jorge Cracco**

Universidad Nacional Politécnica Antonio José de Sucre  
Barquisimeto - Venezuela  
jorgelcracco@gmail.com

## Resumen

Realizamos una retrospectiva de las transformaciones experimentadas por el concepto de *espacio* a lo largo de la evolución del conocimiento humano. Enunciamos el ascenso desde una superflua figuración en la filosofía griega, apenas conceptualizado por Platón o Aristóteles desapercibido por Homero, hasta su irrupción como protagonista de primer orden en el emplazamiento de la ciencia moderna.

Así, el espacio ha trascendido por sobre la neutralidad platónica o la homogeneidad newtoniana más allá de la visión concreta de los antiguos geómetras, del realce epistemológico otorgado por Descartes o Kant, hasta erigirse, merced a la aparición de la relatividad y de la mecánica cuántica, en componente esencial de una realidad física implícita e intrigante. Aquella del *espacio* que deforma el tiempo hasta incursionar por los parajes de la *retrocausalidad* transgrediendo el orden de sucesión temporal. *Espacio* que se empina por sobre el *realismo local* o que provee multiversos a *todas las historias posibles* de Feynman.

**Palabras claves:** espacio, éter, vacío, cuerpo, espacio-tiempo, relatividad.

## Abstract

Space, chamber of reality.

We have tried to carry out an agile retrospective of the transformations experienced by the concept of Space throughout the evolution of human knowledge. We state the rise from a superfluous figuration in Greek philosophy, barely conceptualized by Plato or Aristotle, unnoticed by Homer, to its emergence as a leading player in the setting of modern science.

Thus, Space has transcended Platonic neutrality or Newtonian homogeneity, beyond the concrete vision of the ancient geometers, the epistemological enhancement granted by Descartes or Kant, until it was erected, thanks to the appearance of relativity and mechanics. quantum, an essential component of an implicit and intriguing physical reality. That of Space that deforms time until it enters the landscapes of retrocausality, transgressing the order of temporal succession. A space that towers over local realism or that provides multiverses to all of Feynman's possible stories.

**Key words:** space, ether, vacuum, body, space-time, relativity.

---

**Recibido:** 26/08/2021 y 2/09/2021.    **Arbitrado:** 6/10/2021.    **Aceptado:** 20/10/2021.

Al imaginarnos el hombre de la temprana prehistoria, aquel que abandonaba los árboles luego de alzar el esfenoideas con parsimonia evolutiva para recorrer la tierra en pos de la supremacía, merced al arrojamiento de su especie, resulta interesante pensar qué pasaba por aquella mente casi vacía de conocimientos. ¿Cómo veía las cosas que le rodeaban? ¿Cómo percibía la distancia a cada paso? ¿Qué noción de *estar* producía su desplazamiento? ¿Qué significación adjudicaba al tamaño del mundo, cómo apreciaba lo grande que es? ¿Qué curiosidad estimulaba sus creencias al mirar al cielo? Sólo disponía de los sentidos, al igual que nosotros hoy, para conjeturar acerca de la realidad física.

Sin lugar a dudas, el tránsito humano trajo consigo sucesivas transformaciones en la concepción de la naturaleza, las que discurrieron desde una primera etapa animista pasando por la mitología, que atribuía a intrigas de dioses veleidosos las manifestaciones de los fenómenos ambientales; seguida del dogma monoteísta, hasta la aparición del racionalismo, preámbulo del desarrollo de la epistemología y de la ciencia moderna. Inferencias construidas en la búsqueda de una interpretación real del mundo exterior.

Del *espacio* podemos decir que es invisible, no tiene olor, no se toca, es silente, no responde a nada, no interactúa con nada; es inerte, pasivo, neutro, por ello, podemos afirmar que es un descubrimiento del hombre, como tantos otros. Homero no le dedica una sola palabra en sus poemas, indicio de que la filosofía griega antigua no tenía una noción de espacio distinta a la de *lugar*, como la describe Platón (427-347 a.C). Según su visión, el espacio es pues, lo que encierra todo para que las cosas ocupen un lugar.

Siendo entonces, aquello que aloja a todos los cuerpos, debe ser unívoco, puesto que no ha de perder sus propiedades, lo que ocurriría en caso de parecerse a cualquier objeto que se posicionase en su seno<sup>1</sup>.

Aristóteles le confiere el carácter de *sustancia*, pues el espacio debe ser *algo*, no necesariamente material; debe ser un ente con cualidad de recipiente de lo corpóreo. Además, según Aristóteles tiene dos características: homogeneidad y extensión.

La homogeneidad dota del carácter neutral al espacio, anterior a la existencia de los objetos materiales que el mismo espacio contiene; esto es, que el espacio no afecta la forma o el tamaño de los cuerpos, es decir, éstos no dependen del lugar donde estén. Adicionalmente, la extensibilidad del espacio permite que lo que lo ocupa en lo grande lo ocupe en lo pequeño, todo cabe y escala dentro de él.

La noción de un espacio infinito no la propuso Aristóteles, vino de los geómetras, como los atomistas griegos. Arquitas de Tarento lo expuso argumentando que, si el espacio fuese finito y estuviésemos al borde del límite, ¿no podemos lanzar una jabalina sobre el borde? Resulta lógico pensar que no. Aristóteles argumentaba de esta otra manera: el espacio es el lugar de todas las cosas y, por lo tanto, tiene un límite; cada cuerpo está en un lugar, y el lugar en otro lugar, hasta que haya un lugar de todos los lugares, pero dado que éste no está envuelto en nada, es finito. El espacio es el *hueco* que todos

---

1 “...En efecto, si fuera semejante a alguna de las figuras que en él penetran y si figuras contrarias a ellas o de naturaleza absolutamente diferentes llegasen a él, asumiría su semejanza, puesto que las ofuscaría con su propio aspecto. Por eso conviene, que al que ha de recibir todos los géneros del carecer de forma; así como en la manufactura de fragantes ungüentos, el artista hace los fluidos que han de recibir sus perfumes, tan inodoros como le es posible, también aquéllos que se aplican a moldear figuras en un vehículo blando no permiten que figura alguna sea visible en él; antes al contrario igualan la superficie y la hacen lisa como puede. (...) El espacio nunca perece, sino que proporciona un emplazamiento para todo lo que nace; es comprendido sin sensación por una especie de razonamiento bastardo, y así cuesta trabajo creer en él. A él nos referimos, ciertamente como un sueño, cuando afirmamos que todo Ser está forzosamente en algún lugar, ocupando cierto espacio, y lo que no está en la tierra ni en ninguna parte del cielo no es nada”. PLATÓN. (1957). *El Timeo*. s/p.

los lugares limita. La imagen del espacio finito heredada de Aristóteles es la de esferas concéntricas.

En general, la naturaleza fue vista en la antigüedad como compuesta por objetos sólidos, entre quienes se extiende un vacío indeterminado.

René Descartes (1596-1650) no concebía un espacio vacío, sin algo. Tenía que existir un medio que transmitiese la luz (también el calor o la electricidad). Un medio infinitamente elástico para que su inercia fuese cero y no resistiera el movimiento de la luz, por lo que lo denominó *éter lumínico* (cuerpo etéreo, aire o fluido finísimo). Porque la luz para Descartes no estaba compuesta de corpúsculos, sino de algún tipo de energía que hace vibrar de alguna manera el *éter*, posibilitando que tales vibraciones impresionen en nuestra retina, produciendo las percepciones visuales.

Newton también concibió el espacio como un medio, una especie de arena o teatro donde tienen lugar los eventos o sucesos físicos. La existencia de ese medio resolvería el problema de cómo se pueden fijar las posiciones de los objetos materiales en el espacio. Problema conocido como la relatividad galileana que reza: no se puede distinguir entre un cuerpo en reposo y otro con movimiento rectilíneo uniforme.

La geometría que desarrollara casi de manera perfecta Euclides (siglo III a.C.) y que sólo tuvo, al igual que la lógica aristotélica, pequeños cambios hasta el siglo XIX, ofrece una representación en tres planos, muy adecuada a nuestra experiencia cotidiana, al espacio donde se mueven las cosas que observamos a simple vista. Al respecto, Immanuel Kant (1724-1804) afirmaba que ésta es una necesidad lógica; estamos hechos de manera natural para tener un conocimiento tridimensional *a priori* del espacio.

Galileo había heredado la noción de espacio/escenario de los griegos, quienes alcanzaron a elaborar una teoría sobre la *estática*, es decir, de los cuerpos en estado de reposo, que resultó muy útil, desarrollada casi totalmente por

Arquímedes. Habían dejado la herramienta de la geometría a Galileo, para que éste avanzara en el estudio de los cuerpos en movimiento, o la *dinámica*, combinando la observación y experimentación de los cuerpos que cambian de lugar, hasta diseñar un modelo matemático de su comportamiento en el espacio.

El primer aporte de Galileo fue descubrir que no tiene sentido físico local afirmar que un cuerpo está en reposo, como es su estado natural, según Aristóteles. Estableció que la fuerza que actúa sobre un cuerpo determina su aceleración y no su velocidad, descrita esta última como la medida de los cambios de posición de un objeto en el espacio. Así precisó los términos *velocidad* y *aceleración* matemáticamente, empleando la geometría euclidiana. Comprobó que una fuerza como la gravedad, no controla la velocidad con que cae un objeto, pero sí su aceleración; luego, como se aplica la misma fuerza de gravedad a todos los cuerpos atraídos por la tierra, todos caen con igual aceleración (sin considerar la resistencia del aire), y no como lo creía Aristóteles, que los pesados caen más rápidamente que los livianos, lo cual es muy fácil de comprobar experimentalmente. Este descubrimiento de Galileo, su segunda mayor contribución a la mecánica, conduce a otra consecuencia trascendental como lo es la primera ley de Newton, la cual enuncia que, en ausencia de fuerza alguna, los cuerpos se mueven en movimiento uniforme rectilíneo, indistinguible del reposo. Esto explica por qué no percibimos los movimientos de traslación y rotación de la tierra, lo que siempre fue un misterio para los griegos.

De una manera axiomática y empleando su cálculo infinitesimal, Newton formuló tres leyes que gobiernan el movimiento de los cuerpos en el espacio, partiendo de Galileo, quien enunció la primera y la segunda. Añadiría Newton la más universal de las leyes de la mecánica: la Ley de Gravitación, que relaciona la masa de dos cuerpos que se atraen con la distancia que los separa.

La mayoría de los científicos que sucedieron a Newton hasta el siglo XIX, basaron en estos principios el desarrollo de la física: Laplace, Euler, Lagrange,

Poisson, Jacobí y Hamilton, este último con un sistema matemático que intentaba integrar la mecánica newtoniana con el electromagnetismo de Maxwell.

Hamilton había expresado la mecánica clásica a través de una analogía entre la propagación de las ondas y el comportamiento de las partículas inmersas en un *campo*<sup>2</sup>, definido por Maxwell, como la representación espacio/temporal de una magnitud física mediante una función definida sobre cierta región; concepto que sería muy útil en el futuro desarrollo de la *mecánica cuántica*<sup>3</sup>, rama de la física que estudia el comportamiento de la naturaleza a escala subatómica, basada en los *cuantos*, unidades discretas de energía que se emiten durante las interacciones que ocurren entre las partículas subatómicas.

El modelo de Newton es un conjunto de ecuaciones dinámicas en las que, si se especifican las posiciones de las partículas, velocidades y masas para un instante, entonces sus posiciones y velocidades pueden ser determinadas para cualesquiera instantes posteriores.

En ese mismo orden de ideas, La Place destacaba el carácter determinista<sup>4</sup> del mundo newtoniano, vale decir, de la física clásica: ¿Cuál es el papel del espacio en un universo determinista como el de la física clásica? En teoría es el terreno neutral donde se daban los acontecimientos, los sucesos y los eventos de la materia. Esto es, un escenario que lo envuelve todo, no muy diferente a la idea de *lugar* de los griegos. Sólo que el espacio para Newton no podía ser vacío, algo tendría que haber en él para que fuese posible la referencia.

---

2 Cfr. GARCÍA BACCA, Juan. (1963). *Historia Filosófica de la ciencia*.

3 Cfr. GREENE, Brian. (2016). *El tejido del Cosmos*.

4 “Un intelecto que en un momento dado conociese todas las fuerzas que actúan en la naturaleza, y la posición de todas las cosas de las que se compone el mundo -suponiendo que dicho intelecto sea lo suficientemente vasto para someter el análisis de estos datos- abrazaría en la misma fórmula el movimiento de los cuerpos más grandes del universo y de los más ligeros átomos; nada sería incierto para él, y el futuro, como el pasado, estaría presente ante sus ojos”. CAPRA, Fritjof. (1975). *El Tao de la física*. p. 69.

Este problema se lo habían planteado Descartes y George Berkeley (1685-1753). Se preguntaba Berkeley: ¿cómo podemos saber si un cuerpo que exista solo en el universo está en reposo o en movimiento?

Descartes resolvía el problema inventando el *éter*, porque sólo contando con una sustancia fija es posible hacer referencia para determinar el movimiento de otros cuerpos con relación a ella. Como, por ejemplo, se medía antiguamente en los barcos su velocidad con relación al agua, tirando una boya fuera de éste y midiendo con cuánta velocidad se aleja el barco de ella.

Así, en un universo con innumerables objetos en movimiento, determinar la velocidad de la tierra se reduciría a medir el desplazamiento de ésta con relación al *éter* que llenase todo el espacio, y que debía reunir las propiedades de transparencia, incomprensibilidad y total ausencia de reacción a la gravedad. Fue precisamente por un experimento para medir la velocidad de la luz, que se generaron algunos problemas que no se podían resolver con la física clásica.

Luego, hasta la prevalencia de la física newtoniana, el espacio era considerado como un lugar fijo, estacionario, absoluto, substancial e independiente de los sucesos que ocurren en él. En dos mil años de pensamiento científico, aproximadamente, la experiencia ordinaria y la intuición habían servido como base de sustentación a la explicación teórica. Era el estado de cosas que imperaba en el ámbito científico, hasta la irrupción de las grandes teorías que remecerían los cimientos de la física: la *Teoría de la Relatividad*<sup>5</sup>, que, formulada por Albert Einstein en 1905, unifica los conceptos de espacio y tiempo, desechando el concepto de *tiempo absoluto* de Newton y la Mecánica Cuántica.

---

5 Cfr. BEDACARRATZ, R. (1986). *Introducción a la geometría y relatividad*.

Einstein estremecía la comunidad científica, al considerar la gravedad como una manifestación de la deformación del espacio y el tiempo por efectos de la masa de los cuerpos, en lugar de una fuerza de la naturaleza. Desapareciendo así el carácter homogéneo del espacio, vigente desde los filósofos griegos, desplazado por un espacio curvado y distorsionado. Este enunciado trajo profundas implicaciones, al imbricar por primera vez el espacio y el tiempo en el estudio de los fenómenos físicos. Nacía la expresión *continuidad espacio/tiempo* como parámetro fundamental en el análisis teórico.

Un ejemplo de la vida diaria nos puede ilustrar acerca de la interrelación inseparable que existe entre ambos conceptos. Supongamos que poseemos dos automóviles idénticos A y B que deseamos estacionar en un único puesto de estacionamiento. Para lograrlo sólo tendríamos una opción: estacionar el automóvil A, mientras dejamos el automóvil B en otro lugar, y luego sacar el automóvil A del puesto de estacionamiento para estacionar el automóvil B en su lugar. Vale decir, la opción de estacionar ambos automóviles simultáneamente en el puesto de estacionamiento no es posible, porque al intentarlo, ocasionaríamos un desastre. Podemos concluir entonces que dos cuerpos no pueden ocupar un único lugar en el espacio al mismo tiempo, sólo pueden hacerlo respetando un orden de sucesión temporal, como en el caso antes descrito. En reciprocidad al orden de sucesión temporal que une a ambos conceptos, también podemos afirmar que un cuerpo no puede estar en dos lugares simultáneamente (¿o sí?); esto es, debe respetarse el orden de sucesión espacial.

La teoría del *Big Bang*, inferida del *efecto Doppler* detectado en la luz que proviene del movimiento relativo de las estrellas –consistente en el cambio de frecuencia de la onda portadora por efecto de su variación de velocidad referenciada con la del observador– y demostrada al captarse en el año 1965 la *radiación de fondo de microondas*, residuos de esa portentosa explosión que inició todo, refutaría la concepción newtoniana de un espacio fijo, acorde con la *Teoría Estacionaria* del cosmos, probando que el espacio se encuentra en expansión, además acelerado.

Por otra parte, la mecánica cuántica, que gobierna de forma intrigante el comportamiento de las partículas subatómicas, establecería la importancia decisiva de la observación en la determinación de la realidad. En contraposición a la concepción clásica del espacio como simple aposento de la realidad, pasivo e independiente de los sucesos que ocurren en él. El famoso *experimento de la doble rendija*, catalogado por el físico Richard Feynman (1918-1988) como *el experimento más revelador de los misterios de la físicacuántica*, demostraría el dualismo onda/partícula de la luz, de profundas repercusiones en la física a toda escala. Sirvió además para que Feynman mostrara su método de *suma sobre historias*, que establece la probabilidad de cualquier observación, a partir de todas las historias alternativas que podrían haber conducido a dicha observación. Esta idea tiene gran repercusión en el concepto clásico de un *pasado* lineal e inmutable. Así mismo, sustenta la posibilidad de la evolución simultánea de infinitos universos, solapados, cada uno con realidades espacio/temporales propias y activados por la observación.

Fenómenos cuánticos de alcances tan extremos como el *entrelazamiento cuántico* o la *superposición de estados* también han cambiado drásticamente la visión tradicional del espacio. El entrelazamiento cuántico ha puesto límites al *realismo local*<sup>6</sup>, el cual establece que dos objetos suficientemente alejados uno del otro no pueden influirse mutuamente de manera instantánea, es decir, que cada objeto sólo puede ser influido por su entorno local del espacio, al comprobar la existencia de una comunicación *telepática* e instantánea, a velocidades supralumínicas entre partículas que han interactuado en el pasado, incluso en lejanos confines del universo, superando las distancias astronómicas que las separan en el presente.

Así mismo, la superposición de estados reviste de un halo fantasmal a la realidad infinitesimal toda vez que posibilita que una partícula

---

6 Cfr. PENROSE, Roger. (2004). *El camino a la realidad*.

como el electrón, pueda estar en dos lugares al mismo tiempo. Esta predicción de la física cuántica, demostrada experimentalmente, derriba el orden de sucesión que ata al espacio y al tiempo a escala macroscópica, ejemplificado anteriormente.

El *experimento de la elección retardada*, una variante de la doble rendija – donde se pospone la decisión de observar, o no, hasta justo antes de que la partícula esté a punto de chocar contra la pantalla protectora– ahonda aún más en las peculiaridades de la observación formuladas matemáticamente por Feynman, como bien lo describe Stephen Hawking<sup>7</sup>, concluyendo inevitablemente en conceptos contraintuitivos como el de la *retrocausalidad* o el de los multiversos.

Esto significa que el espacio, además de haber perdido su carácter absoluto y estático, también deja de ser único e inmutable, pudiendo existir infinitos tipos de espacios, tantos como las posibles historias del universo.

La *Teoría M*, actualmente la mejor aproximación a la ansiada *Teoría del Todo* que ha de unificar las fuerzas de la naturaleza, introduce conceptos sorprendentes que transfiguran la estructura del espacio. Según esta teoría, el espacio/tiempo tiene diez dimensiones espaciales y una dimensión temporal. Sólo que siete de estas dimensiones están curvadas en un tamaño muy pequeño que no podemos advertir. Es el llamado *espacio interno*, de vital importancia, dado que determina los valores de magnitudes físicas

---

7 “Los experimentos de elección retardada conducen a resultados idénticos a los obtenidos si escogemos observar (o no observar) qué camino ha seguido la partícula iluminando adecuadamente las rendijas. Pero, en este caso, el camino que toma cada partícula, es decir, su pasado, es determinado mucho después de que la partícula haya atravesado las rendijas y presumiblemente haya tenido que “decidir” si pasa sólo por una rendija, y no produce interferencias, o por ambas rendijas, y si produce interferencias... Veremos que, tal como ocurre con una sola partícula, el universo no tiene una sola historia sino todas las historias posibles, cada una con su propia probabilidad, y que nuestras observaciones de su estado actual afectan su pasado y determinan las diferentes historias del universo, tal como las observaciones efectuadas sobre las partículas en el experimento de doble rendija afectan el pasado de las partículas”. HAWKING, Stephen. (2010). *El gran diseño*. pp. 95 y 96.

fundamentales en la configuración del universo, como la carga del electrón y los parámetros de las interacciones entre las partículas elementales, es decir, las fuerzas de la naturaleza. Lo que significa que incluso el espacio/tiempo de cuatro dimensiones (tres espaciales y el tiempo que es la cuarta), portador de las inusitadas propiedades que le asignan la relatividad y la mecánica cuántica, es aparente. Hawking toma partido por esta teoría<sup>8</sup>, afirmando que la misma puede conducirnos en el futuro a la configuración definitiva de un modelo del universo que habitamos.

Podemos concluir que, en los últimos dos siglos, la ciencia ha dado un giro muy significativo en la búsqueda de las verdades acerca del espacio y del cosmos. Ha saltado del rigor experimental al escrutinio de fenómenos en principio ininteligibles; del modelo determinista a la bruma probabilística; de sondear el espacio astronómico a escudriñar el espacio infinitesimal; de describir la realidad concreta a dejarse fascinar por la inescrutabilidad cuántica.

Cómo han cambiado las cosas desde aquella lejana fecha cuando el hombre bajó de los árboles. Cuánta erudición ha moldeado el concepto del espacio desde el parainfo de la mente. El esmalte del conocimiento acumulativo ha cambiado su ropaje a lo largo de milenios de superstición, mitología, dogmatismo y razón. El espacio, escurridizo personaje otrora ignorado por Homero, idealizado por Platón, universalizado por Newton y relativizado por Einstein, ha sido exaltado por teorías atrevidas, acaso escatológicas, al rol de expresión de Dios, vencedor de la Nada.

Barquisimeto, 2022.

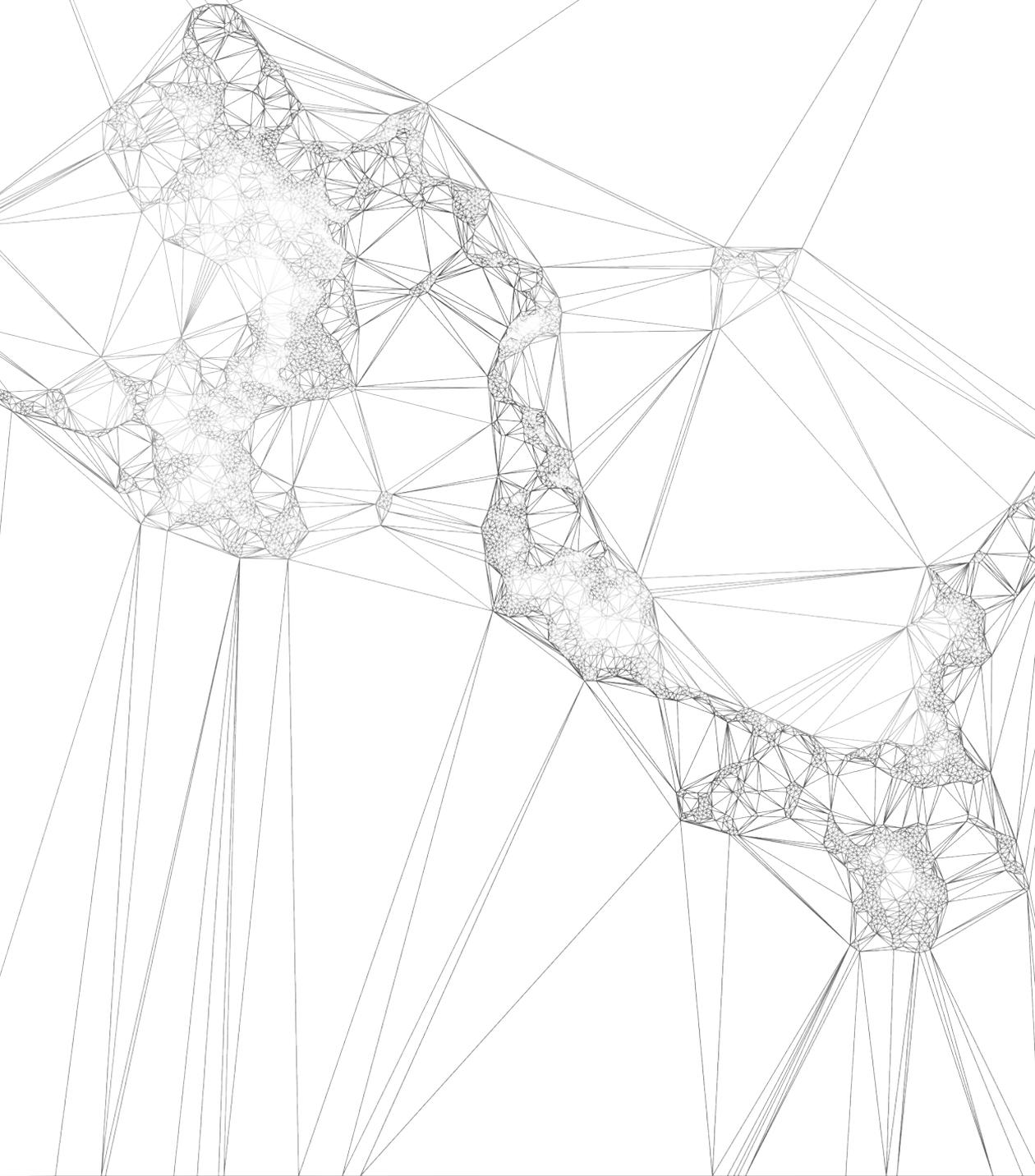
---

8 “La teoría M es la teoría supersimétrica más general de la gravedad. Por estas razones, la Teoría M es la única candidata a teoría completa del universo. Si es finito –y eso debe demostrarse todavía– será un modelo de universo que se crea a sí mismo”. HAWKING, Stephen. *Ob. Cit.* p. 204.

## Referencias bibliográficas:

- BARZANALLANA, Rafael. (2016). *Breve biografía de Richard P. Feynman*. Murcia. Ed. Departamento de Informática y Sistemas de la Universidad de Murcia.
- BEDACARRATZ, R. (1986). *Introducción a la geometría y relatividad*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- CAPRA, Fritjof. (1975). *El Tao de la Física*. Barcelona: Humanitas SL.
- GALINDO, A. y Pascual, P. (1989). *Mecánica Cuántica*. Barcelona: Eudema.
- GARCÍA BACCA, Juan. (1963). *Historia Filosófica de la ciencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARCÍA, P. (1957). Colección Clásicos Inolvidables. Buenos Aires: Ed. Librería El Ateneo.
- GREENE, Brian. (2016). *El tejido del cosmos*. Barcelona: Crítica.
- HAWKING, Stephen y Mlodinow L. (2010). *El gran diseño*. Barcelona: Crítica.
- NICUESA, M. (2017). *Definición de Física Clásica*. Definición ABC.
- PENROSE, Roger. (2004). *El camino a la realidad*. New York: Alfred A. Knopf.
- PLATÓN. (1957). *El Timeo*. Buenos Aires: Librería El Ateneo. (Col. Clásicos Inolvidables)
- WITKOWSKI, Norbert. (2001). *Un tren para Christian Doppler*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

RESEÑAS  
**LITERARIAS**



# La Muerte como reconstrucción de la Vida Una aproximación al Espacio Ruinoso en *Casas Muertas* de Miguel Otero Silva

## Reseña de Florence Montero

*Espacio de la Pérdida*. A propósito del aniversario de la obra de Miguel Otero Silva  
*Casas muertas*. Caracas: Tiempo Nuevo. OTERO SILVA, Miguel. (1971)  
Universidad Central de Venezuela  
florencemontero@yahoo.es

Entrar al universo de *Casas muertas*, es descubrir la agonía del habitante de un espacio infernal e inclemente, en el que solo se puede ser dueño de un destino marcado por la fatalidad. La carencia, la enfermedad y la muerte cierran, de manera recurrente, el ciclo de unas vidas que se agotan en la lucha estéril por la subsistencia. Atrapados en la desolación, el hambre, el desencanto, los orticeños mendigan un supuesto bienestar perdido, apenas dibujado en la memoria de los más viejos, que construyen con su palabra la imagen de Ortiz como lugar afortunado, idealizado, desprovisto de las calamidades del presente que día a día los desintegra y los convierte en fantasmas de un territorio caracterizado por la miseria.

La representación del deterioro es el centro de esta narración, que recorre con insistencia la vida cotidiana del hombre desamparado, ante la inclemencia de una naturaleza que lo acecha hasta arrinconarlo, recordándole obstinadamente su fragilidad. Las diversas plagas que asedian a los escasos pobladores de Ortiz, el sol que calcina sus calles, aparecen como fuerzas orientadas a destruir cualquier expresión de vida. Las casas rotas, desvencijadas, son intervenidas por una naturaleza agresiva que las hiere hasta derribarlas, hasta hacer de ellas la borradora de la acción civilizadora, del progreso material. La novela está habitada, en su mayoría, por personajes fantasmales, por figuras que transitan el espacio incierto entre la vida y la muerte. Sin energía, niños escuálidos, llenos de lombrices, mujeres que son sombras, moviéndose apenas para

realizar labores domésticas de manera automática, se muestran como figuras vacías en medio del polvo que las invade y las seca hasta consumirlas, hasta ponerlas en el camino del cementerio, que ya ha perdido la hierba a causa del diario tránsito de los que aún caminan y pueden asistir a los entierros. También las lluvias surgen como aluvión que arrasa lo poco que aún queda en la marchita *Rosa de los Llanos*. Porque las lluvias, tantas veces esperadas como calmante para la sequía que carcome el cuerpo, se tornan a su llegada en un nuevo cataclismo:

Llovía con saña sobre las casas medio derruidas, sobre los techos carcomidos, sobre los muros sin asidero, sobre los dinteles sin puertas, sobre las tumbas desvalidas del viejo cementerio. Súbitamente, desleída por las lluvias, trocada en murallón de fango, se tambaleaba una pared para derrumbarse luego al embate del viento. Sobre un oscuro solar anegado se desplomó el segundo piso de una antigua casa abandonada, en la calle Real. Quedó en pie la escalera, inválido camino de madera que ya no conducía a ninguna parte.<sup>1</sup>

La idea del abandono es central en la narración. Ortiz es lugar del desalojo. El éxodo que se ha producido ha convertido a la población (imaginada) de otros tiempos en protagonista de una historia luminosa, creada desde la idealización. El contacto con una realidad que niega las expectativas hace que la visión del pasado se convierta en recompensa consoladora para quienes viven las carencias de un presente ruinoso, donde las opciones de subsistencia se estrechan cada día. Por eso Carmen Rosa Villena, símbolo de la vida, vuelve de forma recurrente a los relatos del señor Cartaya, pues esos cuentos la remiten a un pasado desconocido para ella, pero recreado en la evocación del viejo como existencia posible. De allí, que la voz narradora sugiera la íntima

---

1 OTERO SILVA, Miguel. (1971). *Casas muertas*. p. 104.

identificación de la joven con estas historias, y su deseo implícito de superar las limitaciones impuestas por una realidad en la que todo lo que nace viene desposeído de la esencia de la vida.

Las historias construidas por Cartaya, masón y librepensador; Hermelinda, la beata; Epifanio, el bodeguero, y la señorita Berenice, maestra del pueblo, permiten a Carmen Rosa, ávida de conocimientos, asomarse a esa intrahistoria que le abre la posibilidad de cartografiar los trazos de un lugar desaparecido, apenas registrado en el recuerdo, por el que ella siente infinita nostalgia. La reconstrucción del pasado se transforma así, desde la infancia de la protagonista, en ejercicio persistente, que contribuye a establecer los cimientos de su personalidad, siempre abocada a cultivar o a fundar el espacio de la vida (su patio, su jardín, otro pueblo). Esos relatos, contados desde la realidad y la añoranza, con las imprecisiones y la fuerza del deseo de rescatar lo perdido, configuran la estructura de la historia narrativa, su sentido, que desde el principio ofrece al receptor indicios para vislumbrar el desenlace, dadas las características de la protagonista.

Pero Ortiz, como territorio geográfico y cultural, como imagen del infierno en el que poco a poco se ha ido convirtiendo el acontecer diario de sus habitantes, es lugar de la muerte, que cada vez los consume con mayor intensidad. Como ciudad provinciana desintegrada, como pueblo que se derrumba ante la mirada ausente de quienes ya no tienen la capacidad de asombrarse, la muerte se ha hecho cotidiana. Sumidos en el desencanto, los orticeños no esperan otra cosa. Sin embargo, Carmen Rosa y Sebastián, su novio de Parapara, enérgico y vital como ella, son figuras a partir de las cuales se sueña una posibilidad de resurgimiento. Sus cuerpos jóvenes, su vitalidad, su disposición para trabajar y crear, para el amor, los sitúan al otro lado de la muerte. Sin embargo, Sebastián es atacado por la hematuria y muere en pocos días, demostrándose con ello que se impone la desesperanza. Ortiz reitera con este hecho su carácter de espacio negado a la vida.

En este sentido, la novela remarca desde el comienzo que las casas muertas son símbolos de un acabamiento galopante, indetenible, que no solo se refiere a las edificaciones, sino a todo lo que forma parte de un espacio herido por la fatalidad.

Pero la situación de Ortiz trasciende sus límites. El lugar no se ve solamente como entidad individual, sino como parte de un territorio mayor, de una nación controlada por una dictadura en la que impera la arbitrariedad, el irrespeto a las instituciones, a la ley, a los poderes públicos, al ciudadano. Es la Venezuela gomecista que censura, prohíbe y persigue a todo aquel que no se someta incondicionalmente a los dictámenes del régimen. En la novela, la imagen de los estudiantes presos, que apenas se estacionan un momento en Ortiz para continuar su camino hacia Palenque, permite articular de manera explícita la situación del pueblo llanero con el país. La precariedad del sitio descrito, la imagen del hambre y la enfermedad que caracterizan el rostro de sus pobladores, se plantean en el discurso como muestra de la depauperación de las zonas rurales y de las pequeñas ciudades de provincia. Para los jóvenes presos, enfrentados al gomecismo, Ortiz surge como prueba contundente de la decadencia de la nación que intentan recuperar y reconstruir.

La parada de los estudiantes en Ortiz se recrea en el espacio ficcional como *revelación*, no solo para ellos, sino también para la gente del pueblo. Ante los ojos de los muchachos, acostumbrados a la vida de la ciudad, Ortiz pone al descubierto las heridas que ellos presienten en la empobrecida sociedad venezolana. Para los habitantes del Llano, alejados de Caracas y del poder central, el contacto con los estudiantes llama a la reflexión, los induce a plantearse la necesidad de introducir cambios, de iniciar una lucha o, más bien, de sumarse a las búsquedas de estos jóvenes, capaces de generar la rebelión, de cuestionar un sistema que, lejos de cultivar el avance de la nación, promueve con su ineficiencia el analfabetismo, las enfermedades endémicas, la domesticación del pensamiento, la sumisión y, con todo esto, la pérdida de la voluntad. La protesta estudiantil conmueve a hombres como Sebastián que, sin ninguna formación política, entiende la necesidad de *hacer algo*

para transformar el país. Frente a los seres abúlicos que deambulan por los caminos solitarios de la otrora *Rosa de los Llanos*, la inquietud de Sebastián simboliza la promesa del cambio, la esperanza de superar el deterioro del presente. Por eso la muerte de este personaje es tan significativa en la novela, pues simbólicamente aniquila el vigor, la fuerza para recuperar lo perdido, la posibilidad de contener el ascenso y la perpetuación del mundo bárbaro a través de la acción de la población civil, del hombre común que se desenvuelve en ese espacio infernal. Su caída constituye la negación de la esperanza, la concreción del fracaso. No obstante, ese acontecimiento que alude a la rendición, encuentra su contraparte en la infatigable voluntad de Carmen Rosa, personaje que se empeña en fundar, en levantar y construir algo nuevo. De allí, su respuesta a Olegario y a doña Carmelita cuando anuncia su decisión de partir hacia Oriente:

-¿Y a ti nunca se te ha ocurrido irte con ellos, salir huyendo de estas ruinas, a ayudar a fundar un pueblo?  
-¿Para qué, niña? Ya yo estoy viejo. Además, no me puedo separar de ustedes. [...]  
-¿Y cómo se funda un pueblo, Olegario?  
-Yo qué sé, niña.  
-Debe ser maravilloso, Olegario. Ir levantando la casa con las propias manos en medio de una sabana donde solamente hay tres casas más, que mañana serán cinco, pasado mañana diez y después un pueblo entero. Mucho más maravilloso que sembrar las matas de un jardín.<sup>2</sup>

Tal vez la imagen más inquietante de la decadencia en el contexto narrativo sea la de don Casimiro Villena. Hombre descrito como trabajador incansable, emprendedor, creativo y vital, logra tener su pequeña fortuna y el respeto de su pueblo, que ve en él la representación del ciudadano esforzado.

---

2 OTERO SILVA, Miguel. *Op.Cit.* p. 125.

El compromiso con su comunidad, su postura ética, lo perfilan como figura emblemática de un ideal de nación que en el presente de la historia narrativa es apenas una quimera, un deseo. Como consecuencia de la peste española de 1918, don Casimiro es arrastrado por la enfermedad, se separa del mundo real, queda aislado (como Ortiz), incomunicado hasta el punto de no ser capaz de articular un discurso coherente. No comprende las palabras de los otros y ha perdido las suyas. Es sombra de lo que fue, su vigor ha dado paso a la debilidad, el mal que aqueja al cuerpo social donde se desenvuelve ha penetrado el suyo, destruyéndole la voluntad y la capacidad de comprensión. Muerto en vida, Casimiro Villena transita indefinidamente las habitaciones y corredores de su casa, repitiendo un ritual sin sentido que lo conduce a ninguna parte. El personaje parece mimetizarse con el entorno y simboliza la caída, el descalabro del país representado, su hundimiento y actitud delirante se va transformando en estado pasivo, en evidente pérdida de sus facultades mentales, de tal forma que, para Carmen Rosa su padre está muerto, aunque transita los corredores de la casa y se sienta a la mesa a comer con la familia. Es significativo que don Casimiro justamente haya perdido el juicio y que su lenguaje, cuando intenta usarlo, sea un galimatías, confuso y vacío de contenido, como los seres fantasmales que habitan Ortiz. El lenguaje simbólico de la novela hace de esta figura una pieza clave, equiparable a la ruina que caracteriza a las imágenes de las casas en proceso de desaparición, pero que no terminan de extinguirse, sino que permanecen en trance de muerte.

Otros personajes, que no se modelan desde la pérdida definitiva de la vida, también se construyen como imágenes de la soledad, de la carencia no solo material, sino profundamente subjetiva. Uno de ellos es Celestino, eterno enamorado de Carmen Rosa Villena, pero desde siempre resignado a su pérdida, a no tenerla como compañera, a contemplarla como objeto inalcanzable. Y es Celestino una de esas figuras que caracterizan lo que podríamos llamar *el territorio emocional de Ortiz*, otro espacio, otro rincón para la tristeza. Celestino es el símbolo de la renuncia, de la conformidad, de la sumisa aceptación de un *destino cumplido*, que en su caso le impone, sin saberlo, la inquebrantable voluntad de Carmen Rosa:

-¿Es verdad que te vas de Ortiz?

-Sí. Me voy con mamá y Olegario.

[...]

Siguieron caminando cavilosos hasta la puerta de “La Espuela de Plata”. Ella iba pensando una vez más en el viaje, del cual hablaba con tan serena firmeza, sin dejar vislumbrar su escondido temor al incierto destino. Celestino iba pensando en Carmen Rosa, que se marchaba de Ortiz, a quien jamás volvería a ver. Un rictus como de llanto le contraía los rasgos. Pero tampoco le dijo nada esa vez, esa última vez. No tuvo valor para enfrentarse a lo que ella, sin duda alguna, le respondería: que no lo quería, que no podía llegar a quererlo nunca.

-Buenas tardes, Carmen Rosa.

-Buenas tardes, Celestino.

Y en tres trancos se borró de su vista. Para siempre.<sup>3</sup>

Consciente de su debilidad, de la imposible aceptación de la joven enérgica y vital que nunca correspondería el cortejo de alguien como él, que ya era “más rama de árbol seco que figura de hombre”<sup>4</sup>, prefirió el silencio, la rendición, el adiós definitivo.

La violencia del régimen, muchas veces soterrada, escondida en el lema *Unión, paz y trabajo*, aflora con fuerza en el personaje del Coronel Cubillos, jefe civil del pueblo. Es importante tener en cuenta que en esta secuencia, Ortiz se muestra abiertamente como lugar de castigo, como infierno, pues la voz narradora subraya que Gómez ha enviado a Cubillos a esta especie de tierra de los olvidados para hacerlo pagar por un crimen. En este personaje se concentran los rasgos que caracterizan el rebajamiento moral del país

---

3 OTERO SILVA, Miguel. *Op.Cit.* p. 133.

4 *Ibidem.*

aludido en la ficción. El irrespeto a la ley, las componendas políticas y la corrupción del gomecismo, la barbarie que permea todas las instancias de la vida social e incide en la cotidianidad alimentando la ausencia de principios éticos en los sectores de poder, son los elementos que definen el perfil de Cubillos como representación del autoritarismo y la violencia. La perspectiva ideológica dominante en el discurso, se estructura en la imagen de la crítica a la dictadura, en la medida en que pone en evidencia el fracaso del país, generado por un régimen que concentra todos los poderes en la figura del caudillo y sus seguidores más cercanos, hasta aniquilar la libertad y manejar, desde la coacción, las relaciones sociales.

La arbitrariedad del poder dictatorial se dibuja en la secuencia correspondiente a la historia de Petra Socorro y Pericote. La presencia del mal, la crueldad como rasgo caracterizador de la dictadura, surge para ilustrar una dinámica social en la que el irrespeto por los derechos del ciudadano aparece como práctica cotidiana. Pero el crimen no se plantea en la novela solamente en el presidio de Pericote, en la injusticia de llevarlo preso a Palenque, especie de purgatorio de donde no se regresa, sino en el dolor de Petra Socorro, que ya no es *la putica de El Sombrero*, y quien desde su visión ingenua cultivaba la utopía de hacer de Ortiz el lugar de su felicidad: “[...] En la acera de enfrente, con las uñas clavadas en los barrotes de madera de una ventana trunca, Petra Socorro, que ya no era la putica de El Sombrero sino la mujer de Pericote, lloraba desgarradoramente, como un animal golpeado.”<sup>5</sup>

El elemento bárbaro, la violencia presente en las relaciones con las figuras representativas del poder, se observa también en el intento de violación que sufre Petra Socorro a manos de Cubillos, de quien tiene que huir después de un forcejeo, por negarse a satisfacer su apetito sexual. Asimismo, los tentáculos del gomecismo y las complejas relaciones que impone, quedan expuestos en la reacción de Juan de Dios, el subalterno incondicional del jefe civil, sumiso

---

5 OTERO SILVA, Miguel. *Op.Cit.* p. 101.

hasta la complicidad en el crimen. Consciente de la inocencia de Pericote, Juan de Dios obedece sin objeción alguna las órdenes descabelladas de Cubillos y, con ello, deja al descubierto el miedo a la represión, a la censura, del que ya es víctima el país entero. De allí que sean tan significativas las palabras que dirige Pericote a Juan de Dios al partir hacia Palenque: “-Adiós, Juan de Dios –fue lo único que dijo Pericote–. Que en la hora de la muerte te acuerdes de mí.”<sup>6</sup>

En medio del hambre, la tristeza y la permanente renuncia, Ortiz, lugar de los despojos, es una *aldea de muertos*, de desaparecidos, a la que entramos por un entierro y de la que nos despedimos con la expectativa de una aventura, de un viaje que pretende la reconstrucción de la vida.

Caracas, 2022.

---

6 *Ibíd.*

# Vida de Lucian Holzer

## Apuntes sobre la primera novela de Erik Del Bufalo

### Reseña de Alejandro Sebastiani Verlezza

*Polifemo*. Caracas: Eclepsidra. DEL BUFALO, Erik. (2019).  
alejandrosebastiani@gmail.com

El hombre moderno tiene mil y un caras. Una de ellas tiene que ver con el desasosiego. Cuando las acciones, los sentimientos y los pensamientos no logran caminar acompasados, rítmicamente, reina la escisión, el extravío. Y entonces, ese hombre moderno—absolutamente moderno— bien puede llamarse Lucian Holzer, como el protagonista de la novela *Polifemo* de Erik Del Bufalo (Eclepsidra, Caracas, 2019). Él comienza a fabricar los fantasmas que terminarán sitiándolo. Con un yunque martilla una y otra vez la superficie de su consciencia, hasta que los monstruos de la razón comienzan a materializarse. Sus fantasmas cobran cuerpo. O mejor aún: entran en el cuerpo del héroe, hasta opacarlo. Se levanta ante su mirada una pátina desesperada. Éste es uno de los dramas que azota a Holzer.

Asediado por los engendros que ha fabricado con insólita precisión, sus visiones suelen ser oceánicas, lúgubres, mórbidas. Sin retorno aparente, entrevé la claridad, pero no la alcanza. Hay algo fallido en su carácter y aquí aparece la médula de su condición novelesca. Holzer solía frecuentar un *libro verde* que pudo haberlo puesto en otras vías, sugeridas en la obra muy por debajo. Para colmo de males, ama a una mujer, pero no con nitidez. Tras varios amagos (el *ritornelo*: «¿acepta usted, acepta usted»), se casa. Pero cuando *toca* a la amada, no puede evitar sentir *también* al amor del pasado: ambas presencias se superponen, hasta convertirse —larga agonía anímica— en una misma mujer, pero con dos rostros. Aquí, más allá de su inclinación cavilosa, comienza el extravío más grande de Holzer.

Vale ahora recordar un ensayo de Anne Carson: *Eros* (1986). La autora canadiense vuelve sobre estos versos de Safo: «No sé qué debo hacer: mi mente está dividida...». Y agrega: «Los personajes de las novelas se regocijan en esos momentos de esquizofrenia emocional, cuando la personalidad se parte en dos facciones en pugna. Los novelistas expanden estos momentos en soliloquios del alma a gran escala, de modo que un personaje puede debatir su dilema erótico consigo mismo, habitualmente con lujo de detalle y sin ningún propósito». Esta *ausencia* señalada por Carson tiene mucho que ver con Holzer. Para desarrollar estas atmósferas de la consciencia nada mejor que la novela, el género digresivo –acaso proteico– por excelencia, al menos desde Cervantes y Diderot, como ya lo ha dicho Milan Kundera. Así estas veredas de la escritura se adecúan al temperamento muy filosófico del autor.

*Polifemo* está lleno de tratados, opúsculos, ensayos y «confesiones» del personaje y sus rumbos sinuosos, marcados por pasajes de genuina prosa poética. El tono de esta obra puede tener un parentesco en Venezuela con el Oscar Marcano de *Cuartel de invierno* (1994), el Julián Márquez de *Sinfonía de caracoles* (2006) y las novelas de Victoria de Stefano. Esta línea, a su vez, se engarza con otra, la que va desde *El hombre sin atributos* (1930), de Musil, hasta los autores europeos que hacen de la novela un asunto narrativo y meditativo. En esa estela, además de Kundera, por ejemplo, está Antoin Roquentin, personaje de Sartre que decía que él mismo era *la náusea*, pero luego se apaciguaba con un trago, mientras oía un *spiritual* en el bar.

¿Qué puede serenar realmente a Holzer? Parece que muy poco. En un momento de lucidez declara que entre el ser y la nada, prefiere volverse nadie. Y si es «nadie» le toca vérselas con Polifemo, el hijo de Poseidón. El paréntesis homérico de la novela retrata bien la condición de Holzer: el naufragio («era menos que un madero a la deriva», llega a decir). Este «nadie», varado entre Escila y Caribdis, ha tenido que vérselas con varias tempestades, necesita una estratagema para vadear una peligrosa ciudad llena de fantasmas, tal vez la muy oscura Caracas, más cercana al mundo de Poe que al de Homero. Estos ecos aparecen en *Polifemo*. El *basso continuo* de la novela está en las

incesantes manadas de ratas que traen una epidemia inminente y amenazan con socavar las estructuras de la ciudad y la consciencia atormentada –pero elocuente– de Holzer. El poeta Santos López habla en *Canto de luz negra* de «ratas neuróticas».

Quizás, éste sea el estado anímico que más tenga que ver con Holzer: no puede hacer otra cosa sino *crear* pensamientos que lo roen. El movimiento es así: un merodear en los laberintos de sí mismo hasta el paroxismo, acaso la enajenación. Y parece que cada uno de los personajes que se van asomando en *Polifemo* tiene su propia novela. Podría su autor tener guardadas otras prosas donde despeje las incógnitas de una novela que no se puede despachar en una sola lectura. Aunque depende del tiempo y sus curiosos malabarismos, no es exagerado afirmar que está en vías de convertirse en una obra de culto, sintonizada con el momento actual en más de un sentido (después de todo es la historia de una crisis). Tratándose del tono novelesco, el autor sabe eludir la tentación biográfica –los calcos históricos, los panfletos– para buscar la metáfora, la imagen, el símbolo y dar cuenta de un paso, finalmente, por una tierra baldía. Un verso de Dante, al final del canto IV del *Infierno*, puede dar la atmósfera: «Llegué al lugar en el que la luz no había». Pero en esta comedia –aquí el detalle–, Holzer anda solo y como puede saborea su extraño drama. Al final, en un homenaje a Kafka y a Fritz Lang, Holzer se encamina hacia un tribunal. Parece aceptar con gusto este destino. Él sabe que el proceso es él mismo –juez y acusado– ante el umbral de lo desconocido.

Caracas, 2022.

# Una *Malasangre* en el país de las sanguijuelas. Una novela de Michelle Roche

## Reseña de Rosbelis Rodríguez

*Malasangre*. Barcelona: Anagrama. ROCHE R., Michelle. (2020).  
Universidad de Los Andes  
rosbelis71@gmail.com

En Venezuela llamamos coloquialmente ‘malasangre’ a una persona que nos incomoda o nos parece odiosa; la RAE, por su parte, recoge las acepciones de persona ‘aviesa’ o ‘vengativa’. *Malasangre* (2020), es también el título de la primera novela de Michelle Roche Rodríguez (Caracas, 1979), finalista del premio Celsius 2021, que hace referencia tanto a la condición que sufre la protagonista como a su actitud ante la sociedad. Pese a estar ambientada en la Venezuela de hace exactamente un siglo, sus paralelismos con el presente son impresionantes.

Siendo ya adulta, Diana Gutiérrez cuenta su transformación de hematófaga a vampira desde sus catorce años, cuando recién se iniciaba en el país la explotación petrolera bajo la dictadura militar de Juan Vicente Gómez. En palabras de la propia autora, *Malasangre* es “un *Bildungsroman* y una novela histórica que está intervenida por el gótico”. Y es que, efectivamente, esta variante venezolana del género funciona más bien como metáfora de la realidad nacional, de ahí que la narradora señale y critique incisivamente los aspectos familiares, religiosos, políticos, económicos e idiosincrásicos de la sociedad conservadora y patriarcal de la época. Sin embargo, esa crítica no desentona con el contexto, pues tanto el lenguaje empleado como la sucesión de eventos verídicos aportan verosimilitud al relato y ponen en evidencia el profundo rigor histórico detrás de su escritura.

En un punto de la novela, Diana se pregunta “¿cuál es el lugar de las mujeres en las sociedades donde todas las decisiones las toman los hombres y la energía que las pone en movimiento la produce la sangre de algunos?” (p. 185). *Malasangre* no es sino la respuesta a esa inquietud. Y para formularla Diana se vale de una doble exposición de la historia: la suya propia y la Historia nacional, mezcladas irremisiblemente porque una condiciona la otra. Como a toda persona malasangre, a Diana se la margina constantemente, ya sea castigándola, violentándola o cosificándola. Pero su perspectiva madura le permite asociar por contraste su “condición” de nacimiento —su pecado original— al comportamiento animal de la piara de ‘chácharos’ al poder. Su sangre es *mala* porque es el revés de aquella que mantiene vivo tanto al Estado vampiro, es decir rentista, como a las convenciones sociales que lo respaldan. Otro aspecto clave en esta novela iniciática es justamente la formación. En las familias en las que el acceso a la educación es reciente y frágil se nos dice que tenemos que estudiar para ser alguien y también, como reza el lugar común, que “el conocimiento nos hará libres”. Diana sabe ambas cosas, y es por eso que, ante la encrucijada de la prisión (matrimonial o religiosa) y el sacrificio personal, ella opta por defender su libertad, valiéndose de su ‘condición aviesa’ y buscando la tutoría de Vito Modesto Franklin, un personaje *queer*, misterioso y excéntrico de la historia venezolana. De manera que, a la sed de petróleo de la sociedad, Diana responde con una sed *otra*: la del conocimiento que su familia le negó.

Por otro lado, el gran acierto de *Malasangre* es la reconstrucción con perspectiva de género del enigma del asesinato de Juan Crisóstomo Gómez, hermano del dictador y uno de los vicepresidentes al mando. La narradora aprovecha de forma brillante esa brecha histórica para escribir desde ahí la parte más importante, violenta y decisiva de la novela. Diana, al exponer la perversidad de los mandamases de turno y defenderse de ella, cuestiona la hombría del ejército y de la clase política, así como la pacatería impostada. Su gusto por la sangre es emancipador, le hace reconocer su identidad, su lugar en el mundo y la ayuda a hacer justicia simbólicamente. *Malasangre* es sin dudas una novela

profundamente feminista, pero además es de las pocas obras venezolanas que encajan tan bien dentro del terror —nacional, doméstico, cotidiano— propio de la literatura latinoamericana reciente.

Por último, hay que decir que *Malasangre*, un poco para nuestra desgracia, habla más de la Venezuela actual de lo que nos gustaría admitir. No en balde está dedicada a los historiadores que, como Sísifo, se pasan la vida arrastrando “cuesta arriba las piedras del pasado, para ver el futuro derrumbarse”. Los tantos rasgos del gomecismo vigentes en nuestro régimen político de hoy, evidencian que con la explotación petrolera la sociedad venezolana se apresuró a ponerse una máscara de modernidad y progreso que en verdad no le calzaba. Como bien señala la narradora, la “revolución” apenas cambió algunos nombres e introdujo “nuevos personajes [...] en todas las instituciones del poder” (p. 81). La imagen que deja *Malasangre* es la de una Sangui[z]uela cuyo “retroceso mental como nación” (p. 25) no ha parado, pues nada ha cambiado sustancialmente en términos políticos, económicos, de violencia de género o de protección de los derechos humanos. Lo que entonces era *La Rotunda* hoy es el *Helicoide*, el afán de modificación a conveniencia de la Carta Magna es el proceso Constituyente en marcha, el Estado continúa “chupando la sangre” de la tierra, tanto en los decadentes campos petroleros como en los de minería ilegal al oriente del país, los muy ricos todavía gobiernan a los demasiado pobres. En suma, Roche Rodríguez ha tenido que *estudiar* al país de hace un siglo para escribir una novela absolutamente contemporánea.

Mérida, 2022.

# Desfijar el Espacio Escrito en *Parte del Relámpago* de Jairo Rojas

## Reseña de Oriana Reyes

*Parte del relámpago*. Montevideo: Astromulo. ROJAS, Jairo. (2021).  
Universidad de Los Andes  
orianatrp@gmail.com

Del poemario *Parte del relámpago* de Jairo Rojas Rojas, (2021), brota una lectura itinerante. El despliegue de la voz poética en este texto nos recuerda al poema como espacio: en tanto forma construida a partir de la disposición de las palabras en la dimensión de la página, así como también por constituir una forma de percibir y evocar el entorno. No se trata de un espacio con puntos cardinales fijos ni dirección precisa hacia un sentido seguro, sino de un espacio que fluye, en avanzada o retroceso hacia el recuerdo, iluminando fugazmente como el relámpago: la identidad, la trascendencia y la propia escritura. Su lectura, entonces, se nos presenta como un camino, un viaje, un tránsito, en el que lo único *fijo* es la movilidad.

El libro está constituido por un solo poema cuya voz poética refiere distintos momentos: escenas parecidas a veces a sueños, a veces a recuerdos de la infancia, a veces a recuerdos de sueños de la infancia. Se trata, tal vez podría decirse, de imágenes fugaces que iluminan una búsqueda constante, reconstruyendo a su vez los espacios recorridos: mar, montaña, ríos, jardines, cielos, páramos, la propia casa, así como elementos que conforman esos espacios, ya sea naturales (viento, rocas, árboles, nubes, flores), sociales (familia, amigos), culturales (comidas, rituales, mitos). Todos, elementos condensados por una voz poética que va, entre apacible y voraz, de una imagen a otra: de la niebla a una roca, a la madre, a un ángel, a un monstruo, a una serpiente, a un bosque o a una orilla. Elementos a partir de los cuales se aprende una lengua distinta de la propia que posibilita escenarios improbables según la lógica convencional:

“me dejé intervenir por las historias que contaban los árboles/ las historias hechas de ritmo/ que siempre amé porque no imitaban mi lengua” (p. 15), “recolectaba rocas que me llamaban para hacerlas hablar y aprender/ tenían un alfabeto que se movía como el agua” (p. 9).

De esos espacios referidos quizás el que más destaque sea el mar. “Desconozco quién colocó el mar/ en mi mano” (p.7), son los dos primeros versos que se repetirán con esa u otra forma a lo largo del poema: “Desconozco si mi mano es el origen de los océanos” (p.22). Inevitable la asociación del mar con la escritura, con el poema que a su vez lo está nombrando. En ese sentido la voz resulta similar al espacio que refiere: itinerante, en un constante vaivén, a la vez que el espacio referido, el mar, es construcción de la palabra, de la mano, del pulso,

...yo no conocía el mar / y no fui el mismo / me miré mis  
manos por vez primera / infusas / imposible expresar  
el esplendor/ de los arroyos que fluían sin cesar/ y  
adentro de ellos colosos curanderos/ hermosos como  
caminos solitarios / un hogar con mi familia adentro /  
de una ciudad y adentro / del universo / si acercaba el  
ojo, las aguas se abrían en dos/ y me veía nadando  
adentro de ellas. (p. 33)

La amplitud de esa palabra, como señalan los versos anteriores, abarca el espacio en toda su extensión (mar, arroyo, hogar, ciudad, universo) dentro del cual se encuentra el sujeto. La escritura aparece así como una manera de hallarse “Caminé muy lejos buscándome/ me volví lector por ello” (p. 38), “escribo para irme muy lejos/ a mi centro/ explorando mi cuerpo para no perderme en el mundo” (p. 64). La palabra se plantea como posibilidad de tránsito hacia un punto de encuentro consigo mismo, pero un punto, eso sí, sinuoso, porque resulta medio y fin a la vez “no sabían dónde empezaba mi escritura y dónde terminaba mi cuerpo” (p. 42), “vuelvo a caminar encima de mi cuerpo/ quieto” (p. 7). Leemos y transitamos sobre la voz que habla en el poema porque en ella confluyen espacio, palabra y sujeto.

El poema como espacio construido con sentidos múltiples se ilustra en la página cuarenta y cinco del texto, en la que están dispuestas seis páginas más. Se trata de una página que se bifurca en otras páginas, con números al margen que siguen un orden distinto al que viene siguiendo el poema, pero en las que, sin embargo, permanece parte de los temas tratados porque se repiten elementos ya mencionados: la casa, el padre, la forma y itinerante de la voz. En esta página se abrevia visualmente lo que se ha venido comentando sobre el poema: la escritura como camino cuyo sentido se dirige hacia la multiplicidad. El espacio corriente de la página, constituido por la transcripción y disposición del texto, se rarifica al incluirle la imagen de otras páginas, generando el mismo efecto que ocurre con el poema: reconocemos el espacio por los elementos evocados, pero sin poder fijarlo o concretarlo como estamos acostumbrados.

El espacio atraviesa el poema, y éste a su vez irrumpe el espacio. Así como la voz poética, nosotros los lectores podemos también acercar el ojo a la densidad condensada en *Parte del relámpago*, asistir a la creación de caminos, hogares, universos y cuerpos espaciales, configurados a partir de la palabra hecha mar.

Mérida, 2022.

# Sobre los Autores

## Homenaje

### Víctor Antonio Bravo



Doctor en Letras. Profesor Titular Jubilado de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. Profesor invitado por universidades de Europa y América Latina. Colaborador en Revistas Arbitradas. Autor de 26 libros, entre los que destacamos: *Los Poderes de la Ficción*, (1998, 2000, 2005, 2015); *Figuraciones del Poder y la Ironía* (1989); *Jorge Luis Borges: El Orden y la Paradoja* (2003); *Leer el Mundo* (2014); *El hombre inclinado* (2020). Ha recibido premios y reconocimientos.

## Acerca del Espacio en la Literatura

### Rafael Arráiz Lucca



(Venezuela, 1959). Profesor principal de carrera de la Universidad del Rosario (Bogotá) y profesor titular de la Universidad Metropolitana (Caracas). Individuo de número de la Academia Venezolana de la Lengua. Abogado, magíster en Historia de Venezuela y doctor en Historia. Se ha desempeñado como subdirector de la Galería de Arte Nacional, presidente de Monte Ávila Editores Latinoamericana, director general del Consejo Nacional de la Cultura y presidente de la Fundación para la Cultura Urbana. Ha sido *visiting fellow* en la Universidad de Warwick y titular de la Cátedra Andrés Bello del Saint Antony's College de la Universidad de Oxford. En 2007 el gobierno de España le otorgó la Orden de Isabel la Católica en grado de Comendador.

### Erik Del Bufalo



Doctor en Filosofía de la Universidad de Paris X. Profesor Titular de Filosofía de la Universidad Simón Bolívar, Venezuela. Se dedica principalmente al campo de la filosofía contemporánea, ética, estética, pensamiento político y filosofía de la comunicación y la fotografía. Da talleres sobre filosofía de la fotografía en la Organización Nelson Garrido, escuela de fotografía en la cual estudió. Ha publicado *Deleuze et Laruelle. De la schizoanalyse à la non-philosophie*, París, Kimé, 2003. *El rostro lugar de nadie, Erotismo, ética y umbral en la obra de Ali González*, Fundación Mercantil, 2006. Coautor de *La Política encarnada*, Luis Duno Gottberg (Ed.), Caracas: Equinoccio, 2016. Así como diversos artículos en revistas nacionales e internacionales. También es autor de una novela, *Polifemo* (Eclepsida: 2019)

## Gabriela Lázaro



(Mérida, Venezuela, 1991). Doctoranda en Estudios Hispánicos en la Universidad CY Cergy Paris, bajo la supervisión de Gustavo Guerrero. Forma parte del proyecto Compendio Crítico en Línea de la Poesía Lírica (Programa Sinergia Fundación Nacional Suiza para la Ciencia). Su tesis busca estudiar el lirismo y lo intermedial en la poesía latinoamericana contemporánea. Es egresada de Idiomas Modernos de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes (2016). Asimismo, cursó una maestría en Literatura Comparada en la Universidad Sorbonne Nouvelle Paris 3 (2019), además ha hecho estudios en Humanidades Digitales en esta misma universidad. Actualmente forma parte del proyecto MEDET LAT (1945-2000), el cual estudia la mediación y traducción de la literatura latinoamericana en Francia.

## Julieta Arella



Nació en Caracas, Venezuela en 1990, desde niña vivió en la ciudad de Mérida. Actualmente reside en Uruguay, la tierra de su padre. Es Licenciada en Letras, mención Historia del Arte por la Universidad de Los Andes, realizó estudios de Periodismo General y actualmente cursa la maestría de Literatura Latinoamericana en la Universidad de la República en Montevideo. En dos ocasiones resultó premiada en el Concurso de la Dirección de Asuntos Estudiantiles de la Universidad de Los Andes (DAES) con los cuentos «El Pegaso de Laura» (2014) y «Mondadientes» (2015). Algunos de sus poemas han sido publicados en diversas páginas y revistas digitales. Ha participado en numerosos recitales, festivales y mundiales de poesía en distintas ciudades de Venezuela, en Sao Paulo, Ciudad de México y en Montevideo. Forma parte de las antologías: IX Festival Mundial de Poesía (Ediciones Fundecem, 2012), Amanecemos sobre la palabra: antología de poesía joven y reciente venezolana (Team Poetero, 2016), Revista bilingüe Alba Londres en la edición especial dedicada al Caribe Hispano (2018). El Puente es la Palabra: antología de poetas venezolanos en la diáspora (Cáritas de Venezuela, 2019). Me Gobierno: Brevisima antología arbitraria. Chile, Bolivia y Venezuela (LP5 editora, 2020). Muro de voces 4, Antología de poesía actual uruguaya (Montevideo, 2020). Pedir un deseo, prenderle fuego, poesía contemporánea de mujeres latinoamericanas (ediciones Continente, Argentina 2020), entre otras. Es autora del poemario Galateica (2018) editado por la Fundación Poeteca de Caracas, Colección Primera Intemperie.

## Víctor Daniel Albornoz



Profesor Titular del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Universidad de Los Andes (ULA). Editor responsable de Praesentia, revista venezolana de estudios clásicos. Ha sido editor de la revista Actual Investigación y es miembro del Consejo Editorial de varias revistas de las artes y las humanidades. Dirige el Grupo de Investigaciones de Lenguas y Literaturas Clásicas. Representante por la Facultad de Humanidades y Educación ante la subcomisión humanística del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA). Ha desempeñado cargos administrativos de Jefe de Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas, Coordinador del Decanato de la Facultad de Humanidades y Educación y en la actualidad Director de Cultura. Actualmente también Consejero de Facultad principal. Su línea de investigación es el epicureísmo grecorromano y aspectos del pensamiento grecolatino y la tradición clásica en general. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas y el libro El pacto patémico (2007). En la actualidad es Director de Cultura y Extensión en la Universidad de Los Andes.

## Acerca del Espacio en el Arte

### Elizabeth Marín Hernández *Editora Invitada*



Lic.: en Letras, mención Historia del Arte, Lic.: en Educación mención Letras, Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela. Dra.: en Historia del Arte, Universidad de Barcelona, España. Prof. titular del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes Mérida-Venezuela. Investigadora activa de la Universidad de Los Andes Mérida- Venezuela. Ha publicado numerosos artículos sobre arte contemporáneo y latinoamericano en revistas nacionales e internacionales y en el artículo "Covid-19, apagones y oscuridad" estudia el proceso de sujeción de la sociedad venezolana actual. Ha sido directora y curadora de la Galería de Arte La Otra Banda adscrita a la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes Mérida-Venezuela. Junto a su ejercicio docente, actualmente, coordina y cura el Espacio Proyecto Libertad para la difusión y la investigación del arte contemporáneo nacional en la ciudad de Mérida-Venezuela.

### Antoín Sánchez Lancho



(Caracas, 1958). Licenciado en Comunicación Social, UCV. Exposiciones individuales de fotografía en Londres, París, Sao Paulo y Caracas. Reconocido con el Premio Nacional de Fotografía, máxima distinción que se otorga en Venezuela a la disciplina. Representado en las colecciones del Museo de Bellas Artes y Galería de Arte Nacional de Caracas, y en Essex Collection of Art from Latin America (ESCALA). Fue columnista de los diarios venezolanos El Nacional y El Universal. Ha participado en cientos de documentales corporativos, producciones publicitarias y programas de televisión como director de fotografía, guionista o director. Su novela *Primera parte*, estuvo entre los manuscritos finalistas del Premio Planeta de Novela 2017.

### Carmen Alicia Di Pasquale



Magister en Filosofía de la Universidad Simón Bolívar. Licenciada en Filosofía de la Universidad Católica Andrés Bello. Diseñadora gráfica del Instituto Neumann. Actualmente es Profesora de Estética y Antropología Filosófica en la Escuela de Filosofía de la Universidad Católica Andrés Bello. Es curadora e investigadora independiente desde el «Proyecto Eco y Narciso» en temas de cultura visual, arte y filosofía de la imagen.

## Antonio Salcedo Milián



Historiador, crítico de arte, comisario y profesor jubilado de historia del arte de la Universidad Rovira i Virgili (URV) de Tarragona. Entre los años 1976 y 1977 fue profesor del Instituto Pedagógico Universitario de Caracas (Venezuela) y entre los años 1977 y 1983, profesor de la Universidad de los Andes (Mérida, Venezuela). Ha sido coordinador de la memoria de licenciatura y de la memoria de grado en historia del arte de la URV, y coordinador del Aula de Arte de la URV, Es dedica al estudio del Arte Español i Latinoamericano contemporáneo. Es autor de diversas publicaciones y artículos Ha recibido el Premio Espais a la Crítica de Arte (Girona) el Premio GAC 2014 al medio de comunicación "Artiga. Revista de Arte y Pensamiento Contemporáneo", del que es miembro fundador y del consejo de redacción, y el Premio de la Asociación Catalana de Críticos de Arte 2014 a la mejor revista.

# Acerca del Espacio en la Arquitectura

## Bernardo Moncada

*Editor Invitado*



Arquitecto, AA Grad Dipl, EssexMPhil Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad de Los Andes. Jefe de Departamento de Materias Históricas (1981-83); Decano de la facultad (1084-87); Director fundador del proyecto Centro Universitario de Artes ULA y de la Escuela de Artes y Diseño, actual facultad de Arte ULA; Director del Centro de Estudios Históricos de Arquitectura Alfonso Vanegas; Coordinador de la Maestría en Historia Teoría y Crítica de Arquitectura FADULA: docente y conferencista en Historia de Arquitectura, Teoría de Arquitectura, Historia del Arte, Teoría del Arte, Historia de la Música, en Universidad del Zulia, Universidad Experimental del Táchira, UCV, University Of Essex; autor de textos en libros y revistas nacionales e internacionales; proyectista y restaurador de arquitectura; acreedor a reconocimientos académicos, gremiales y nacionales varios; miembro del comité de redacción de la Revista ACTUAL de la DIGECEX ULA.

## John Villar



Arquitecto de formación, filósofo de corazón, John Villar es actualmente el Director Ejecutivo de Proyectos Internacionales en HWCD, China; e Investigador Doctoral en la Universidad de Estrasburgo, en Francia, con su teoría: "Desiarble Cities". Su experiencia profesional es multicultural: Enrique Ceron, en Venezuela; Abalos & Herreros, en España; Plasma Studio y Martin Redstone Associates, en el Reino Unido. Su experiencia académica diversa: colaborando con la Universidad de Los Andes y la Universidad del Zulia, en diseño estructural y diseño arquitectónico; la Universidad de Westminster, en crítica arquitectónica sobre identidad y globalización en el diseño; la Universidad de Shanghai y L&#39;école de Design, Nantes – Atlantique, en antropología y diseño Transcultural. Así como otras organizaciones: ENEA (Venezuela); ELEA (Latino-America) y World Forum of Young Architect (World while), explorando la actualización de la enseñanza arquitectónica y su compromiso social.

## Acerca del Espacio en la Filosofía

### Don Rodrigo Martínez-Andrade *Editor Adjunto*



Dr. en Filosofía, Dr. en Educación, MBA & Leisure Management, MBA en Dirección de Empresas. Profesor universitario de filosofía, epistemología, orientalismo, complejidad, gerencia, creatividad; Coordinador de la Cátedra Libre de Estudios Orientales; Investigador del Centro de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Los Andes (ULA) Mérida, Venezuela. Premio 'Ente Consciente' 2010, Fundacio Occidente Salvador de Bahía, Brasil. Poeta, Ensayista, Artista, Terapeuta. donreactor@gmail.com

### Sandra Pinardi †



#### *Invitada Especial*

Doctor en Filosofía de la Universidad Simón Bolívar (2000). Profesor en la Universidad Simón Bolívar y la Universidad Católica Andrés Bello. Asesor y curador en la Galería *Carmen Araujo Arte*. Ha escrito numerosos textos de Catálogos y publicado en revistas especializadas en Filosofía, Arte y Cine. Ha escrito diversos libros, tales como: *Espacio de ceguera, espacio no presencial, UCV*; *"The Desire for Emancipation: Origins and Destiny"* en *Alfredo Boulton and his contemporaries: a Critical Dialogue*. Museum of Modern Art.; *La obra de arte moderna: su consolidación y su clausura*, Editorial Equinoccio, USB; *Avila*. Sala Mendoza y *Carmen Araujo Arte*; *Lenguaje y vocación política en el arte contemporáneo*, Sala Mendoza.

### David de los Reyes



Filósofo y músico. Profesor titular de la UCV. Actualmente, es profesor invitado en la Universidad de las Artes en Guayaquil, Ecuador. Ha publicado obras como *El calidoscopio Mediático*, *Dios, Estado y Religión*, *El espacio y su gesto*, *Genealogía del dolor*, entre otros; además de múltiples artículos arbitrados en revistas especializadas. Tiene grabado varios discos con obras clásicas de la guitarra latinoamericana: Lauro, Villa-Lobos, Barrios, etc., así como piezas musicales de su propia autoría. También tiene grabadas distintas obras de compositores del Barroco. Desde el 2008, tiene el blog Filosofía Clínica (filosofiaclinicaucv.blogspot.com).

## María Ramírez Delgado



Licenciada en Filosofía y Magister en Filosofía (USB). Actualmente es profesora de la Universidad Simón Bolívar en el Departamento de Filosofía. Ha publicado *Violencia* (Mago Editores, 2017); *Navajas sobre la mesa* (BID&CO. Editor, 2009); *Quemaduras* (Grupo Editorial Eclepsidra, 2004); *En el barro de Lesbos* (Ediciones Funsagu, 2002) y *Éramos malos* (Ediciones Funsagu, 2002), además de algunos artículos y colaboraciones. Ha sido invitada a la Universidad de Salamanca y a City College of New York como conferencista.

## José Luis Chacón R.



Nacido en Mérida, Venezuela (1966), es Arquitecto graduado de la Universidad de Los Andes, Venezuela, en 1990. Obtiene MSc. en Filosofía, en la misma universidad en 2001, y más adelante PhD en Composición Arquitectónica en el Politecnico di Milano, Italia en 2009. Actualmente es Profesor Titular en la Facultad de Arquitectura y Diseño, de la Universidad de Los Andes de Mérida, y dicta Epistemología en postgrado. Es miembro del Doctorado en Ciencias Humanas, del Doctorado en Filosofía y del CIE (Centro de Investigaciones Estéticas). De igual manera coordina el Grupo de investigación LISA\_D (Laboratorio de Investigaciones sobre Arte y Diseño) y es responsable del GEAP (Grupo de Estudios sobre Arte Público) en Venezuela. Entre sus investigaciones principales están *El Origen de la arquitectura* (1995); *El espacio del ser, el ser del espacio. La noción de espacio en la Fenomenología de la Percepción de Maurice Merleau-Ponty* (2001); *Il rapporto tra arte e architettura. Un «cerchio non chiuso»* (2009); *Laboratorio de investigaciones sobre arte y diseño* (2011); y *The Shift of Intentions in Canadian Public Art. Itineraries of Art in the cities of Montréal, Toronto and Vancouver* (2013). Ha publicado diversos artículos en revistas académicas de Venezuela, Perú, Colombia, España e Italia, y en 2019 publicó el libro titulado *El lugar del arte en arquitectura. Antología de escritos sobre la relación entre arte y arquitectura*.

Es además artista plástico con participación en eventos y exposiciones locales, nacionales e internacionales. Fundador y director del TiA (Taller i Arte+Arquitectura), una experiencia estética basada en la colaboración entre artistas, arquitectos y artesanos. Entre sus obras de arte público recientes están *Capilla de voces (nuevas)* (2019), *Boulevard de paso(s)* (2020) y *La Seine et moi* (2020). Recibió el Primer Premio Tridimensional del 24° Salón Nacional de Arte Aragua, Maracay, en 1999, y el Premio Herrera Toro en el 58° Salón Arturo Michelena, Valencia, en 2000.

## Rebeca Pérez



Geógrafa (ULA-Venezuela) con Maestría en Ecología Tropical (2000-ULA) y Maestría en Filosofía (2012-ULA), estudiante del Doctorado en Ciencias Humanas-ULA. Profesora Asociada e Investigadora de la Escuela de Geografía- ULA Venezuela. Línea de Investigación Teoría Geográfica y Geografía Cultural.

Publicaciones en el tema etnogeográfico del paisaje desde el enfoque del paseante, y la autoetnografía de la ciudad como espacio-lugar; así como publicaciones de catálogos en las cuales ha sido curadora y productora. Publicaciones recientes: *Iván Romero: Luces en el Bosque*. Revista MUSEOS.VE 36, Sección EXPOSICIONES: 42-45; "Cumbres, en busca de su espíritu" en: Valero M. Mario, et al. *Las Ciudades entre miradas diversas*. (2019); *La ciudad, lugar de identidad geográfica y cultural* en FERMENTUM 54, 2020. *Libros en proceso: Historia del Paisaje Páramo de Gavidia. (Cordillera andina meridiana, Venezuela)* (CDCHTA-ULA); *El Concepto de Armonía en Platón*, coedición HUMANIC y CDCHTA; Coeditora de los libros *Geografía Cultural*. (CDCHTA- ULA). Productora y organizadora del *Foro Paisaje y Cultura* (2002 al 2018) y del *Simposio Reflexiones teóricas acerca del paisaje*, 2020.

## Otros Espacios

### Eugenia Brazón



#### *Editora Adjunta*

Historiadora del arte (Universidad de Los Andes/Mérida). Magister en Literatura Iberoamericana (ULA/Mérida). Docente en el Instituto Universitario de la Frontera (Sede Mérida). Correctora y transcriptor en el Diario Pico Bolívar (Mérida). Profesora invitada, semestre B-22 en la Escuela de Artes Escénicas, Licenciatura en Danza y Artes del Movimiento. Departamento de Teoría e Historia de la EAE (ULA/Mérida).

### Claudio Briceño



Licenciado en Historia y Licenciado en Educación Mención Historia, de la Universidad de los Andes. Profesor titular y jefe del área de Geografía Histórica, del Departamento de Historia de América y Venezuela, de la Escuela de Historia, de la Facultad de Humanidades y Educación, de la U.L.A. (Mérida-Venezuela). Magister en Historia de Venezuela por Universidad Católica Andrés Bello (Caracas). Doctor en Historia por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Miembro Correspondiente de la Academia Nacional de la Historia por el Estado Mérida. Entre sus libros: Unidad y diversidad de América 2004; El Derecho de Mérida a la Costa Sur del ago, 2004; La Historia de las Fronteras Colombo-Venezolanas: Visiones desde el Diario El Nacional (1943-1993) 2009.

### Igor Martínez



Actor, director y profesor de Teatro. Investigador teatral. Coordinador del Grupo de Investigación de las Artes Escénicas (GIARES) Facultad de Arte, Universidad de Los Andes y Delegado ante la Comisión Humanística del Consejo de Desarrollo Científico, Tecnológico, Humanístico y de las Artes (CDCHTA). Profesor en Artes Plásticas y Diseño, Licenciado en Pedagogía Alternativa, Especialista en Estudios Teatrales y Cinematográficos, Especialista en Educación para la Gestión Comunitaria, Magister Scientiarum en Ciencias de la Educación y en Gestión para la creación de espacios intelectuales, Doctor en Ciencias de la Educación. Profesor ordinario categoría Asistente en la cátedra de Actuación III adscrita al Departamento de Actuación; Escuela de Artes Escénicas, Facultad de Arte, Universidad de Los Andes. Mérida. Venezuela.

## Jorge Cracco



Barquisimeto, Venezuela, 1.958. Ingeniero Electrónico (1.983) egresado de la Universidad Nacional Politécnica Antonio José de Sucre de Barquisimeto. Docente universitario en el área de Comunicaciones de la misma universidad, años 1.989 y 1.990. Docente en el área de Circuitos Eléctricos de la Escuela de Metalurgia de la Universidad Central de Venezuela, años 1.989 a 1.992. Ganador del Concurso Literario de Poesía Politécnica 1.982 con la obra "Hora de Ausentes". Articulista de temas científicos y de física cuántica en la página Orbita Científica del diario El Impulso de Barquisimeto. Colaborador de la revista Actual de la Dirección de Cultura de la Universidad de los Andes, artículo sobre física cuántica La reversibilidad del tiempo; Semblanza histórica: Albert Einstein, un estadista de la ciencia. Publicaciones: Confesiones de un átomo, novela, Editorial Eclepsidra, octubre de 2018. Libros por publicar: La bala en el tiempo y otros relatos, libro de relatos; Un barrio una vida, novela de realismo social.

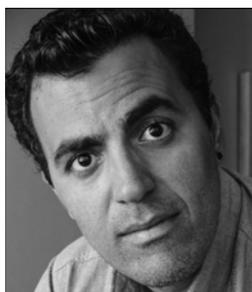
## Reseñas Literarias

### Florence Montero



(Venezolana). Licenciada en Letras por la Universidad Central de Venezuela. Magister en Literatura Latinoamericana por la Universidad Simón Bolívar. Actualmente es directora de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela, donde se ha desempeñado como profesora del Departamento de Literatura Latinoamericana y de Literatura Venezolana desde 1994. Es coordinadora de la Maestría en Estudios Literarios de la misma Universidad. Ha publicado artículos en periódicos y revistas nacionales sobre Literatura Venezolana. Entre sus trabajos encontramos: Prólogo a *Fiebre*, de Miguel Otero Silva (Monte Ávila, 1994); «De *La Alborada a Doña Bárbara*: el pensamiento de Gallegos y la modernización de la nación» (*Akademios*, UCV, 2011); «De reyes y disfraces: el otro social en la escritura de Meneses» (Papel Literario de *El Nacional*, 14 de enero de 2012); «José Rafael Pocatererra: el placer de narrar lo insignificante» (En: *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX*, Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, 2014); «*Todo un pueblo*: parodia y crítica a la modernidad venezolana del siglo XIX» (*Akademios*, UCV, 2017); «Una lectura de *Cesarismo democrático*» (*Prodivinci*, 16 de agosto de 2019); «Primer acercamiento a *Diorama*, novela de Ana Teresa Torres» (*Prodivinci*, 14 de marzo de 2021).

### Alejandro Sebastiani Verleza



(Caracas, 1982). Poeta con incursiones en las artes visuales. Ha publicado en poesía: *Posdatas* (El pez soluble, 2011), *Canción de la encrucijada* (Eclepsidra, 2016), *Partir* (OT Editores, 2018), *Los hilos subterráneos* (Eclepsidra, 2020) y el diario *Derivas* (bid & co, 2013). Aparece en las siguientes compilaciones: *Voces nuevas 2005-2006* (Celarg, narrativa), *Voces nuevas 2006-2007* (Celarg, ensayo), *102 Poetas. Jamming* (OT Editores, 2014), *Tiempos grotescos* (UNAM, México, 2015), *Nuevo país de las letras* (Banesco, 2016) y *Nubes* (Pre-Textos, 2019). Preparó la antología *Del fluir* de Santos López (Kalathos, 2016) y de Armando Rojas Guardia *La otra locura* (bid & co, 2017). Con Adalber Salas Hernández editó *Tramas cruzadas, destinos comunes* (Común Presencia, Bogotá, 2013) y *Destinos portátiles* (Vallejo & co, Lima, 2013). Ha participado en las siguientes muestras colectivas: *Ciudad volátil, arquitecturas transitivas de la vanguardia caraqueña* (La Caja, 2009), *Confluencias* (Galería Universitaria, UCV, 2012), *Reflejos vagabundos* (Librería El Buscón, 2013), *Caracas horizontal* (2013), *Manifiesto país* (Sala Mendoza, 2014), *Fragmentos a su imán* (Sala Mendoza, 2019).

## Rosbelis Rodríguez



(Valera, 1995). Tesista de Letras, mención lengua y literatura hispanoamericana y venezolana y estudiante de Idiomas Modernos en la Universidad de los Andes (Mérida, Venezuela). En 2018 obtuvo el rendimiento académico más alto de dicha institución. Ha publicado notas de lectura en el Papel Literario del diario El Nacional. En 2019 ganó el primer lugar del Concurso “Constelaciones”, organizado por el Departamento de literatura hispanoamericana y venezolana de la ULA, con un ensayo sobre la novela El maestro y Margarita de Mijaíl Bulgákov. Actualmente cursa el diplomado en Filosofía Política de la Universidad Simón Bolívar (Caracas, Venezuela).

---

## Oriana Reyes



(Mérida, 1998). Estudiante de Letras mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana por la Universidad de Los Andes. Obtuvo el segundo lugar en el I Concurso de Ensayos “Constelaciones” (2019) de la Facultad de Humanidades y Educación de la ULA. Recibió mención honorífica en el III Concurso Literario “Cuentos por los Derechos Humanos” de PROVEA (2020). Fue finalista en el “5° Concurso Nacional de Poesía Joven Rafael Cadenas” (2020) y premiada con el segundo lugar en la sexta edición del mismo concurso. Actualmente vive en Mérida-Venezuela y trabaja en el proceso de investigación y escritura de su memoria de grado sobre *Boquitas pintadas* de Manuel Puig.  
@orianatrp en Instagram y Twitter

## Equipo Editorial del Número 75

### Dianayra Valero Molina



*Directora de la Revista Actual. Editora, Corrección de estilo y Manejo de redes sociales del N° 75 de la Revista Actual Investigación. (Fac., de Humanidades y Educación, ULA, Ve).*

Licenciada en Letras Mención Historia del Arte; Magister en Historia, Teoría y Crítica de Arquitectura y estudiante del Doctorado en Filosofía en la Universidad de los Andes (ULA), donde desarrolla su tesis doctoral denominada *El espacio ontológico en Martín Heidegger. Una mirada al mundo del espacio interior (weltinnenraum) en Rainer María Rilke*. Su línea de investigación es *el Espacio Ontológico en la arquitectura, las artes y la poesía*. Fue Directora de Cultura y Coordinadora Académica de la Escuela de Comunicación Social, Universidad Santa María (USM) Caracas-Venezuela. Fue Coordinadora de Enlace UCV-ULA, de la Revista de Cultura de la Universidad Central de Venezuela (UCV) y Editora Invitada de la misma. Trabajó en el Museo Jacobo Borges y en el Museo de Bellas Artes, Caracas-Venezuela. Es miembro del Grupo de Investigaciones Estéticas (CIE), y del Grupo de Investigaciones Filosóficas del Doctorado en Filosofía de la Universidad de los Andes (ULA). Ha impartido clases en la Universidad de los Andes a nivel de Pregrado y Posgrado en las Facultades de Arquitectura, Derecho, Artes Visuales, Diseño Gráfico, Actuación, Danza y Artes del Movimiento de la Universidad de los Andes (ULA). Ha participado como ponente en Congresos, Seminarios y Bienales Nacionales e Internacionales. Tuvo una participación especial en el libro *Ejercicios para cuidarse, Foucault, Nietzsche y Maquiavelo como herramientas* de Jonatan Alzuru Aponte, editado por bid & co. Actualmente es Directora de la Revista Actual, Dirección de Cultura de la Universidad de los Andes (ULA) y Editora responsable de los Números 73, 74 y 75 de la misma. Es editora activa de Ediciones Actual. Es Profesora ordinaria del Departamento de Filosofía, Escuela de Educación, Universidad de los Andes (ULA). Se encuentra trabajando en la realización de sus poemarios *Sonata del Adentro, La Casa Viva, Poemas con un piso de elevación* y en un texto de ensayos recopilados titulado *El espacio interior del mundo* que aloja las disciplinas de: filosofía, poesía, artes y arquitectura.

### Don Rodrigo Martínez-Andrade

*Coordinador Editorial. Corrección de Estilo. Traducción al Inglés. (Fac., de Humanidades y Educación, ULA, Ve).*



Dr. en Filosofía, Dr. en Educación, MBA & Leisure Management, MBA en Dirección de Empresas. Profesor universitario de filosofía, epistemología, orientalismo, complejidad, gerencia, creatividad; Coordinador de la Cátedra Libre de Estudios Orientales; Investigador del Centro de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Los Andes (ULA) Mérida, Venezuela. Premio 'Ente Consciente' 2010, Fundacio Occidente Salvador de Bahía, Brasil. Poeta, Ensayista, Artista, Terapeuta. doncreactor@gmail.com

**Leonardo Rivas***Colaborador ULA-Ve. Asistente Editorial, Manejo de Redes Sociales y Canal de Youtube.*

(Valera, Venezuela, 1995). Tesista de la escuela de Letras, mención lengua y literatura hispanoamericana y venezolana, en la Universidad de Los Andes (ULA, Mérida). Forma parte de la primera promoción de egresados del Diplomado de Creación y Reflexión Poética promovido por la Fundación La Poeteca. Es Miembro del grupo literario merideño, "Tinta Negra". Ha publicado un poemario, "Liminares y transversales", (Ediciones Palindromus, 2022). Ganador en modalidad ex aequo de la primera edición del Premio Internacional de Poesía "Bruno Corona Petit" (2021), con su poema: "Mérida, 1988". Obtuvo el 2do Lugar en la IV entrega del Concurso Nacional de Joven Poesía "Hugo Fernández Oviol" (2020). Obtuvo el 3er lugar en el I Concurso de Ensayos "Constelaciones", organizado por el Departamento de Literatura Hispanoamericana y Venezolana (2019). Finalista del 6to Concurso Nacional de Poesía Joven "Rafael Cadenas" (2021). Ganador de una mención honorífica en la V Edición del concurso "Descubriendo Poetas" (2021). Participó en el IV Encuentro de Jóvenes Creadores, edición Mérida (2015) y también participó en las IX Jornadas Estudiantiles de Investigación Literaria, organizadas por el Departamento de Literatura Hispanoamericana y Venezolana (2019). Fue ponente en las V Jornadas Virtuales/Presenciales de la Latin American Studies Association (LASA – Venezuela, 2021). Fue parte del IV encuentro Brevelectric de jóvenes narradores, organizado por el equipo de "Brevelectric", en Caracas (2021). Cuentos suyos han aparecido en las siguientes revistas: «El Narratorio» (Argentina, 2019) y «Revista Eiruku» (Argentina, 2021). Poemas suyos han aparecido en las revistas digitales: «Liberoamérica» (Argentina, 2021), «País de papel» (Venezuela, 2021), «Kametsa» (Perú, 2022) y «Casapaís» (Uruguay, 2022). Reseñas y ensayos suyos han aparecido en las siguientes revistas digitales: «Madriguera», «Revista Actual», «El Cautivo», «Papel Literario» y «Cárcava».

**Eugenia Osorio***Colaboradora ULA-Ve. Corrección de Estilo.*

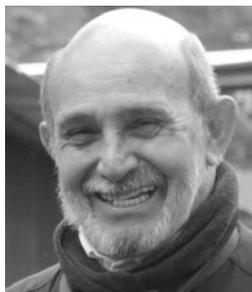
Licenciada en Letras mención lengua y literatura hispanoamericana y venezolana, graduada con honor magna cum laude por la Universidad de Los Andes (2000-2006). Hizo pasantías en la Editorial Equinoccio en el área de diagramación y corrección de textos, bajo la tutoría del Prof. Carlos Pacheco en la Universidad Simón Bolívar. También cumplió labores como correctora en los Talleres Gráficos de la Universidad de Los Andes (2010-2011). Actualmente trabaja por su cuenta y ha participado en la publicación por Amazon de libros como Enfermera, una vida con propósito; El mejor periódico del mundo, Yo, el poder del sí mismo, entre otros.

**Eugenia Brazón***Colaboradora ULA-Ve. Corrección de Estilo.*

Historiadora del arte (Universidad de Los Andes/Mérida). Magister en Literatura Iberoamericana (ULA/Mérida). Docente en el Instituto Universitario de la Frontera (Sede Mérida). Correctora y transcritora en el Diario Pico Bolívar (Mérida). Profesora invitada, semestre B-22 en la Escuela de Artes Escénicas, Licenciatura en Danza y Artes del Movimiento. Departamento de Teoría e Historia de la EAE (ULA/Mérida).

## Rubén Bressan

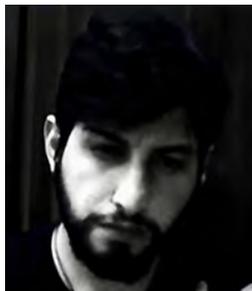
*Facultad de Arte, ULA-Ve. Supervisor de Imagen.*



(Miranda, Venezuela, 1951). Diseñador gráfico, profesor. Entre 1969 y 1972 cursó estudios de Diseño Gráfico y tipografía en la School of Visual Art de N.Y., USA. Creador y diseñador de campañas publicitarias e imagen gráfica para numerosas marcas y empresas del país. Profesor contratado o invitado en diversos institutos y universidades del país. Ha sido merecedor de numerosos reconocimientos gráficos y premios publicitarios, entre los que destacan: Premio ANDA de la Asociación Nacional de Anunciantes por la campaña publicitaria “PEPSI es un amor” (1970), Caracas; Mención Especial en el Concurso de Afiche para Metro de Caracas (1981), Mención de Honor por el diseño del libro *Cien gloriosas salsas para su pasta* en la Exposición Arte del Libro, Leipzig, Alemania, (1982); Mención de Honor en el XL Salón Michelena (1983), Valencia, Venezuela; Premio ANDA por el diseño de la valla publicitaria CAMIONES MACK (1990), Caracas; Premio ANDA por el diseño del calendario *Al Estilo Etiqueta Negra* (1993), Caracas. Entre 2009 y 2012 fue profesor de Dibujo, Informática, Técnicas Gráficas y Encuadernación en la Escuela Técnica Industrial Padre Madariaga CECAL y en Fe y Alegría, Mérida, Venezuela. Desde 2013 es profesor de Diseño Gráfico en la Universidad de Los Andes (ULA), Mérida y desde 2016 es Director de Imagen Institucional y Diseño de la ULA.

## Damian Asskoul

*Colaborador, ULA-Ve. Diseño, Diagramación y Concepto Gráfico.*



(Mérida, 1993). Licenciado en Diseño Gráfico con más de 8 años de experiencia, graduado con el honorífico magna cum laude en la Universidad de Los Andes, Mérida – Venezuela (2012-2018). Su tesis de grado, “*Conceptualización Gráfico-Interactiva: Aplicación del Diseño Gráfico en el Video-Juego Independiente como medio experimental de Comunicación Visual*”, donde propone un medio alterno funcional y aplicable en proyectos de comunicación visual contemporánea utilizando la conceptualización gráfico-interactiva del video-juego independiente como campo experimental, obtiene el honorífico “mención publicación” en la Facultad de Artes, ULA (2018) y fue publicada de manera digital como referente. Se ha desempeñado como Director Gráfico en numerosas empresas latinoamericanas como Tropical Branding, GoApps, Tentempié Fit, entre otras. Diseñador y colaborador en diferentes campañas - proyectos publicitarios para empresas y marcas internacionales como YOSHIKI Japan, DreamJunk Studios, UNICEF, Chocolates El Rey. Con capacidad y conocimientos en el área del Branding, Tipografía, Dirección Gráfica, Diseño Publicitario, Diseño Infográfico, Video-juegos Indie y Modelado 3D. Actualmente ejerciendo de manera Freelance, en proyectos personales y para clientes internacionales.

## Manuel Aguilar

*Colaborador, ULA-Ve. Gestión de la Plataforma OJS.*



Bachiller en Ciencias. Estudiante de Educación Mención Matemática, en la Universidad de Los Andes (ULA) Mérida-Venezuela. Estudiante de Ingeniería Industrial, en la Universidad Nacional Abierta (UNA). Cursa actualmente sus estudios sobre el idioma turco en el Yunus Emre Enstitüsü (YEE) Ankara-Turquía. Posee conocimientos informáticos y habilidades tecnológicas en las diferentes redes sociales y plataformas digitales.

# Normas Editoriales de la Revista Actual Investigación

La Revista *Actual investigación* es una publicación de la Fundación Ediciones Actual, adscrita a la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes y destinada a investigaciones actuales sobre los diversos campos de la cultura y las artes. Su objetivo es plasmar los resultados de la investigación más reciente –tanto de los investigadores de nuestra universidad, como de cualquier otra institución en el mundo– para ponerla al alcance del lector especializado y del que está en formación. Para garantizar la calidad académica de sus publicaciones, *Actual* somete las contribuciones a las siguientes normativas:

## 1.- Arbitraje

- Los ensayos publicados en *ACTUAL DIVULGACIÓN* son rigurosamente arbitrados y clasificarán dentro de las siguientes categorías:

a) Aceptado sin cambios sustantivos

b) Aceptado condicionalmente

c) Rechazado, pero se ofrece al autor la oportunidad de volver a evaluarlo y revisar el trabajo de acuerdo con los lineamientos sugeridos

d) Rechazado

- Se evaluarán en atención a su originalidad y aportes en el campo del arte y la cultura. Las contribuciones recibidas serán remitidas a un árbitro especialista en la materia. El nombre del árbitro designado para cada evaluación es confidencial. Se informará del resultado a los autores en un plazo máximo de 30 días hábiles después de recibida la evaluación.
- Serán aceptados trabajos inéditos en español, y aquellos que estén en otra lengua quedarán a consideración del Comité de redacción.
- Se tomará en cuenta la coherencia argumentativa que garantice el rigor del trabajo de investigación.

## 2.- Normas para envíos de documentos

- Los autores enviarán la redacción del ensayo a través del correo electrónico: revistaactual1968@gmail.com (como documento adjunto en formato Word).
- El correo electrónico debe contener dos archivos: uno en el que pondrá su nombre, dirección de habitación, teléfono, dirección de correo electrónico y un breve resumen curricular que no exceda las 150 palabras en el que resalte las publicaciones, así como el cuerpo de la contribución en cuestión; y otro archivo sin ninguno de estos datos personales y con el título y el cuerpo del ensayo para ser enviado a referato.

**NOTA ESPECIAL:** En caso de que el autor deba hacer una autocita, en el archivo destinado a referato la hará como si fuese cita a una tercera persona, de manera tal que se garantice el anonimato.

- Los ensayos y las reseñas deben ser escritos a doble espacio, con márgenes superiores e inferiores de 2,5 cm y laterales en 3 cm, en papel tamaño carta y en formato Word. La tipografía del cuerpo y de las notas debe ser Time New Roman, a 12 puntos para el cuerpo y 10 puntos para las notas, con un interlineado doble para el cuerpo. La extensión de los ensayos no debe ser

menor a las 10 páginas ni superior a las 12 páginas, con una extensión máxima de 3400 palabras. Las reseñas (para la Marquesina cultural) podrán ser de una extensión máxima de 900 palabras, lo equivalente a 3 páginas.

- El título del artículo debe ir completamente en MAYÚSCULAS y en **Negrita**, los subtítulos en minúsculas con la primera letra en mayúscula y los títulos de los tópicos en versales y en **Negrita**. Se debe prescindir de numeraciones y subrayado.

- Al final del texto deberá escribirse la fecha de elaboración del artículo.

- Los ensayos deben ir acompañados de un resumen en español y en inglés (*Abstract*), de no más de 150 palabras y de tres a cinco palabras clave (*keywords*). En caso de que el trabajo esté en otra lengua que no sea español, se señalarán las palabras clave en la lengua en que esté escrito y en inglés.

- Los gráficos deben ser numerados con sus correspondientes leyendas y referenciadas debidamente dentro del texto. Las fotografías deben ser originales, de buena calidad (mínimo 300 pixeles) y en formato PNG o JPG para su publicación en los créditos correspondientes. La leyenda de la fotografía debe ir en la parte inferior de las mismas. La fotografía debe tener señalados los créditos/derecho de autor. El equipo editorial de la revista se reserva el derecho de no incluir imágenes cuando estas sean de una calidad muy deficiente.

- Si el texto contiene imágenes, estas deben tener una buena resolución ser enviadas en un archivo aparte en formato PNG o JPG y mostradas en las referencias o fuentes consultadas.

- Si la contribución para la revista consiste o incluye documentos multimedia, estos deberán contar con una ficha técnica que ofrezca los siguientes datos:

- Título
- Autor
- Fecha
- Dirección (Si la hay)
- Guion (Si lo hay)
- Intérpretes (actores o actores de doblaje, animadores, *performers*, etc.) (Si los hay)
- Edición
- Música
- Producción
- Procedencia
- Duración
- Premio, selección o participación en certámenes (si los hay)
- Sinopsis o descripción

- En el envío, el autor debe adjuntar una fotografía tipo retrato en buena resolución, que será utilizada para acompañar la publicación en caso de que sea aceptada por árbitro miembros del Comité de arbitraje.

### **3.- Normas de referencias bibliográficas**

Las referencias bibliográficas se incluirán al final en orden alfabético y de acuerdo con el formato que se enuncia:

#### **Libros:**

APELLIDO, Nombre del autor. (Año). *Título de la obra en cursivas*. Lugar de edición: editorial.

*Así, por ejemplo:*

MILANCA, Mario. (1994). *La música venezolana: de la colonia a la república*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

### **Capítulos de libros:**

APELLIDO, Nombre del autor. (Año). “Título del capítulo” entre comillas. En: APELLIDO, Nombre del compilador (si lo hay), *Título de la obra en cursivas*, lugar de edición: editorial.

#### *Por ejemplo:*

WALTER, Benjamin. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.

MARCUSE, Herbert. (1995). “La represión sobrante”. En: BAIGORRIA, Osvaldo, *Argumentos para la sociedad del ocio*, Buenos Aires: La Marca.

### **Artículos de revista:**

APELLIDO, Nombre del autor. (Año). “Título del artículo” entre comillas, *Título de la revista, en cursivas*, número (año), páginas.

#### *Por ejemplo:*

BOHIGAS, Oriol. (1985). “La codificación de un estilo entre los eclecticismos indescifrables”, *Arquitecturas Bis*, 50 (1985), pp. 28-31.

### **Referencias de la web:**

APELLIDO, Nombre del autor o entidad (si lo señala). (Año). “Título del documento entre comillas” (si lo hay). En: *Título de la página en cursivas*. En: dirección de la que se ha bajado la información (fecha y hora en la que se recuperó el documento de Internet). Algunos tipos de publicaciones en Internet señalan paginación; si existe, deben señalarse.

#### *Así, por ejemplo:*

TRUJILLO, Oscar. (s/f). “Acerca del peso de la tradición, los campeones destronados y las princesas sin reino”. En: blog *Orgasmos a plazos y una de Vaqueros*. En [http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un\\_articulo.php?id\\_blog=4303823&i](http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i) (Recuperado el 16 de enero de 2009 a las 10:45 a. m.).

VALLESPÍR, Jordi. (1999). "Interculturalismo e identidad cultural". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 36 (1999), pp. 45-46. En: [http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=118044&orden=86432](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=118044&orden=86432) (Recuperado el 3 de diciembre de 1999 a las 3:30 p. m.).

#### 4.- Normas de citas a pie de página:

a.- Las citas serán numeradas consecutivamente en números arábigos y puestos a pie de página y deberán figurar en el texto en su lugar correspondiente en número superíndice.

b.- Cuando la llamada se refiera exclusivamente a un concepto o última palabra del texto citado se colocará el número volado o superíndice antes del signo de puntuación, si lo hubiere. Cuando la llamada haga referencia a un texto completo, el número volado o superíndice se escribirá tras las comillas de cierre y el signo de puntuación correspondiente.

#### c.- Formato de las referencias a pie de página

##### Libros:

Apellido, Nombre del autor. (Año). *Título de la obra* en cursivas, número(s) de página (si es una sola página, se abrevia "p.", si son dos o más páginas, se abrevia "pp.").

*Así, por ejemplo:*

Milanca, Mario. (1994). *La música venezolana: de la colonia a la república*, p. 97.

##### Capítulos de libros:

Apellido, Nombre del autor. (Año). "Título del capítulo" entre comillas. En: Apellido, Nombre del compilador (si lo hay), *Título de la obra* en cursivas, número(s) de página.

*Por ejemplo:*

Walter, Benjamin. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos I*, pp. 245-247.

Marcuse, Herbert. (1995). “La represión sobrante”. En: Baigorria, Osvaldo, *Argumentos para la sociedad del ocio*, pp. 332-335.

### **Artículos de revista:**

Apellido, Nombre del autor. (Año). “Título del artículo” entre comillas, *Título de la revista, en cursivas*, páginas.

*Por ejemplo:*

Bohigas, Oriol. (1985). “La codificación de un estilo entre los eclecticismos indescifrables”, *Arquitecturas Bis*, pp. 28-31.

### **Referencias de la web:**

Apellido, Nombre del autor o entidad (si lo señala). (Año). “Título del documento entre comillas” (si lo hay). En: *Título de la página en cursivas*. En: dirección de la que se ha bajado la información. Algunos tipos de publicaciones en Internet señalan paginación; si existe, deben señalarse.

*Así, por ejemplo:*

Trujillo, Oscar. (s/f). “Acerca del peso de la tradición, los campeones destronados y las princesas sin reino”. En: blog *Orgasmos a plazos y una de Vaqueros*. En [http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un\\_articulo.php?id\\_blog=4303823&i](http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i)

Vallespir, Jordi. (1999). “Interculturalismo e identidad cultural”. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 36 (1999), pp. 45-46. En: [http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=118044&orden=86432](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=118044&orden=86432)

**NOTA:** las notas a pie de página deben cumplir con una tipografía de 10 puntos y con interlineado sencillo y deben realizarse según el formato anteriormente planteado. Las referencias completas (con todos los datos) deben aparecer en las Referencias bibliográficas, al final del documento.

**d.- Citas textuales:**

- Cortas o menores de 40 palabras: van dentro del párrafo u oración, en letra normal y se les añaden comillas al principio y al final. Finalizada la cita, se agrega un número en superíndice y los datos se vacían al pie de página.

- Largas o de 40 palabras o más: se ponen en párrafo aparte, sin comillas y con sangría de dos centímetros a ambos lados, justificado. Deberán ir separadas del texto por dos líneas en blanco, una antes y otra después. El cuerpo de la cita se reducirá un punto en relación al del texto. El interlineado debe ser de 1 punto. El uso de comillas no es necesario, puesto que el sangrado indica que se trata de una cita.

**e.- Textos citados varias veces:**

*Ibíd.* (Ibídem): “En la misma obra”. Se usa cuando es necesario citar la misma obra referenciada inmediatamente antes. *Ibíd.* (si es la misma obra en la misma página), *Ibíd.*, p. (si es la misma obra en otra página).

*Íd.* (Ídem): “Del mismo autor”. Se emplea para citar a un autor al que ya se ha hecho referencia.

*Óp. cit.:* en la obra ya citada del mismo autor. –Si la misma fuente ha sido citada en pies de páginas anteriores (no el inmediatamente anterior), se pone el autor y se agrega luego *Óp. cit.*, indicando luego el número de página.

### Notas esenciales

- Las opiniones y afirmaciones que aparecen los ensayos son de exclusiva responsabilidad de los autores.
- De ningún modo la *Revista Actual Investigación* emitirá pago alguno a los contribuyentes de la revista.
- El trabajo de los colaboradores es *ad honorem*, al igual que la figura del pasante.
- La Revista Actual Divulgación cuenta con un grupo de Correctores de estilo internos que se encuentran en la libertad de hacer modificaciones en los textos en función del correcto cumplimiento de las normativas editoriales anteriormente expuestas.



La presente edición de Actual Investigación, de tiempos de pandemia, 2016 - 2018 se terminó de editar en la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes, Avenida Tulio Febres Cordero, Edificio Administrativo de la Universidad de Los Andes, 4to piso, Mérida, Venezuela.

---

Esta versión digital de la Revista Actual Investigación #75, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica. Publicada en el Repositorio Institucional SaberUla.

Universidad de los Andes - Venezuela.

[www.saber.ula.ve](http://www.saber.ula.ve) / [info@saber.ula.ve](mailto:info@saber.ula.ve)

