

Revista de Estudios Culturales

# BORDES

N.º 21 / Año 11 / Enero - junio 2021  
<http://revistas.saber.ula.ve/bordes/>

ISSN:2244-8667  
[www.bordes.com.ve](http://www.bordes.com.ve)

# BORDES

La

# LA VIDA

Depósito legal N.º: p.p.i. 201002TA4076 / ISSN: 2244-8667  
Dirección postal: Av. Principal Las Acacias, Centro Comercial El Pinar. Piso 4. Apto. 205. San Cristóbal. 5001.  
Teléfonos:58.276.3405140/276.3555621/414.7089905  
Dirección electrónica: [revista@bordes.com.ve](mailto:revista@bordes.com.ve) / Página web: [www.fundacionbordes.com](http://www.fundacionbordes.com)

La revista de estudios culturales BORDES es una publicación semestral digital, arbitrada, editada conjuntamente por la Universidad de Los Andes (Grupo de investigación en Comunicación, Cultura y Sociedad), la Fundación de Jóvenes Artistas Urbanos JAU, el Departamento de Investigaciones Antropológicas del Museo del Táchira, la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de los Andes y la Fundación Cultural Bordes.

#### Equipo Editorial

##### Directora

Fania Castillo / Psicóloga / Universidad de Los Andes - Núcleo Táchira. Venezuela.  
[faniacastillo@gmail.com](mailto:faniacastillo@gmail.com)

##### Director - Editor adjunto

Camilo Ernesto Mora Vizcaya / Licenciado en Letras / Universidad de Los Andes- Núcleo Táchira. Venezuela.  
[vizcayaernesto@gmail.com](mailto:vizcayaernesto@gmail.com)

##### Editor del número 21

Camilo Ernesto Mora Vizcaya

##### Consejo Editorial:

Otto Rosales / Antropólogo-Sociólogo / Universidad de Los Andes. Venezuela. [ottorosca@gmail.com](mailto:ottorosca@gmail.com)

Anderson Jaimes / Filósofo / Museo del Táchira. Venezuela. [andersonjaimes@gmail.com](mailto:andersonjaimes@gmail.com)

Annie Vásquez / Artista visual / Fundación Jóvenes Artistas Urbanos. Venezuela. [avevilly@yahoo.com](mailto:avevilly@yahoo.com)

José Romero / Educador / Universidad Nacional Experimental de Yaracuy. Brasil. [joseromeroorcoz@gmail.com](mailto:joseromeroorcoz@gmail.com)

Oswaldo Barreto / Artista visual / Fundación Jóvenes Artistas Urbanos. Venezuela. [oscuraldo@gmail.com](mailto:oscuraldo@gmail.com)

##### Árbitros externos:

Pedro Alzuru  
Universidad de Los Andes. Mérida. Venezuela.

##### Aníbal Rodríguez Silva (+)

Universidad de Los Andes. Trujillo. Venezuela

##### Camilo Morón

Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda (UNEFM) Falcón. Venezuela

##### Asistente editorial / correctora:

Norelsy Lima / [norelsylim@gmail.com](mailto:norelsylim@gmail.com)

##### Corrector:

Leonardo Bustamante / [ljbr111280@gmail.com](mailto:ljbr111280@gmail.com)

##### Traducciones (inglés):

Norelsy Lima / [norelsylim@gmail.com](mailto:norelsylim@gmail.com)

##### Diseño y Diagramación:

Oswaldo Barreto Pérez / [oscuraldo@gmail.com](mailto:oscuraldo@gmail.com)

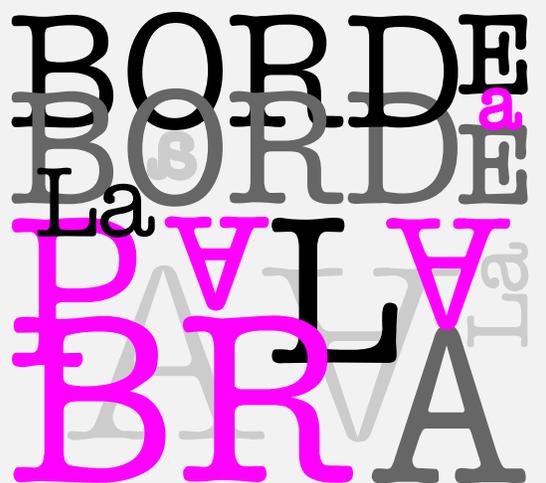
##### Gestión de contenido en OJS

Wild Parra / [marcellp16@gmail.com](mailto:marcellp16@gmail.com)

## SUMARIO / SUMMARY

<b>Presentación / Presentation. Camilo Ernesto Mora Vizcaya.....</b>	<b>5</b>
<b>Artículos / articles</b>	
<b>Roland Barthes, un enamorado que habla de amor.....</b>	<b>9</b>
<b>Roland Barthes, a lover who talk about love</b>	
<b>Douglas Bohórquez</b>	
<b>Escritores en la cocina: Decodificando el imaginario culinario</b>	
<b>en textos selectos del Post-boom latinoamericano.....</b>	<b>14</b>
<b>Male Writers in the Kitchen: Decoding the Culinary Imaginary</b>	
<b>in Latin-American Post-boom Narrative</b>	
<b>María I. Ortiz</b>	
<b>Dramaturgia del espectador: lectura postteatral.....</b>	
<b>26</b>	
<b>Spectator's dramaturgy: post-theatrical reading</b>	
<b>Freddy Antonio Torres González</b>	
<b>La palabra y el cuerpo olvidado en la dramaturgia</b>	
<b>de Diego Aramburo y Rodrigo García.....</b>	<b>34</b>
<b>A palavra e o corpo esquecido na dramaturgia de</b>	
<b>Diego Aramburo e Rodrigo García</b>	
<b>José Ramón Castillo</b>	
<b>Retratos de rechazo y apego en <i>Prière d'un petit enfant nègre</i>, de Guy Tirolien.....</b>	
<b>51</b>	
<b>Portraits of rejection and attachment in <i>Prière d'un petit enfant nègre</i>, de Guy Tirolien</b>	
<b>Nathaly Pineda</b>	
<b>Algunas consideraciones acerca de historia y literatura.....</b>	
<b>60</b>	
<b>Some considerations about history and literature</b>	
<b>Víctor Valdés Rodda</b>	
<b>La literatura oral del pueblo Kaggaba: acercamiento hermenéutico</b>	
<b>y etnográfico al mito de la creación y otros relatos.....</b>	<b>71</b>
<b>The oral literature of the Kaggaba people: hermeneutic and ethnographic</b>	
<b>approach to the myth of creation and other stories</b>	
<b>Leydi Johanna Pinto García</b>	
<b>La risa en <i>Retrato de un caballero</i> de Miguel Gomes.....</b>	
<b>93</b>	
<b>Laugh in <i>Retrato de un caballero</i> from Miguel Gomes</b>	
<b>Jahir Guerrero</b>	

<b>Interpretación de la soledad y la muerte en <i>El pozo</i>.....</b>	<b>104</b>
<b>Interpretation of loneliness and death in <i>El pozo</i></b>	
<b>Milena Rincón Quintero</b>	
<b>Reseña / Review</b>	
<b><i>Crónicas Verdes</i> de Obitual Pérez.....</b>	<b>112</b>
<b><i>Crónicas Verdes</i> of Obitual Pérez</b>	
<b>Omar González</b>	
<b><i>Península de niebla</i> (2019) de Ernesto Román Orozco.....</b>	<b>120</b>
<b><i>Península de niebla</i> (2019) of Ernesto Román Orozco</b>	
<b>Oswaldo Barreto Pérez</b>	
<b>Crónicas / Chroniques</b>	
<b>Mujeres, la preservación de lo esencial.....</b>	<b>123</b>
<b>Womans, the preservation of the essential</b>	
<b>Jhoel Arellano</b>	
<b>Creación / Creation</b>	
<b>Cuentos de Rogelio López Revete.....</b>	<b>130</b>
<b>Storys of Rogelio López Revete</b>	
<b>Poesía / Poetry</b>	
<b>Poesía de Ave (Annie Vásquez Ramírez).....</b>	<b>139</b>
<b>Poetry of Ave (Annie Vásquez Ramírez)</b>	
<b>Galería / Gallery</b>	
<b>Fantasías perrunas, Héctor Baptista, <i>in memoriam</i>.....</b>	<b>151</b>
<b>Doggy fantasies, Héctor Baptista, <i>in memoriam</i></b>	
<b>Presentación de Oswaldo Barreto</b>	
<b>Normas para autores de la Revista Bordes de Estudios Culturales</b>	
<b>Directrices para colaboradores.....</b>	<b>163</b>



**BORDE a BORDE**  
**La PALABRA**

**PRESENTACIÓN**

### **Borde a Borde, la palabra**

La historia de la humanidad ha atravesado diversos momentos de crisis civilizatorias, pero quizás sean los últimos dos años cuando la presencia de un virus invisible ha volcado la mirada sobre la vida y lo frágiles que somos ante una pandemia. Efectivamente, durante estos últimos meses pocos han escapado de perder a algún familiar o amigo, o simplemente de padecerla, rozando la posibilidad de partir en la absoluta soledad de una anónima bolsa.

En la *Revista de Estudios Culturales Bordes*, hemos visto como algunos familiares cercanos y amigos han sido víctimas o sobrevivientes. Sólo nos queda aferrarnos y levantar el ánimo, la esperanza y el trabajo solidario que hermana en los estudios del arte y la cultura como recurso para desafiar la muerte y el olvido.

El número 21 de la *Revistas de Estudios Culturales Bordes*, está dedicado fundamentalmente a los estudios en literatura, dramaturgia teatral y cultura, de modo que se engloba con el título “**Borde a Borde, la palabra**”, porque a través de lo nombrado, sea oral o escrito, insuflamos existencia y luchamos por preservar la memoria.

Es así como damos inicio con el ensayo del investigador Douglas Bohórquez, de la Universidad de Los Andes, Núcleo Trujillo, en Venezuela, quien rescata la figura de aquel reconocido semiólogo francés, con su artículo **Roland Barthes, un enamorado que habla de amor**. En este ensayo, Bohórquez señala como el autor utiliza un discurso fragmentario expresado desde la óptica de un enamorado, ofreciendo así una visión apartada de la tradición de los tratados de las pasiones, las filosofías o teorías psicológicas o sociológicas acerca del amor.

El segundo artículo pertenece a la profesora María Ortiz de la University of Cincinnati, Estados Unidos, titulado **Escritores en la cocina: Decodificando el imaginario culinario en textos selectos del Post-boom latinoamericano**. Se trata de un estudio sobre el imaginario gastronómico presente en el discurso de algunos textos del *Post-boom* latinoamericano, a través de autores como Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, identificando las dinámicas del discurso gastronómico, y aplicando diferentes teorías que analizan lo culinario presente en la literatura.

Sigue **Dramaturgia del espectador: lectura postteatral**, título propuesto por el director teatral y profesor de la Universidad de Los Andes, Núcleo Mérida, Venezuela, Freddy Torres González, quien analiza el significado de lo dramático como género literario y puesta en escena dentro del teatro posmoderno. En este se comprende el drama como un hacer en la relación de un sujeto y su entorno, que se sostiene mediante el diálogo y la palabra, y se identifica la dramaturgia del espectador con una lectura postteatral en la práctica escénica contemporánea.

Otra investigación que tiene a la dramaturgia como protagonista, la presenta José Ramón Castillo de la Universidade Estadual do Oeste do Paraná-Brasil, a través de **La palabra y el cuerpo olvidado en la dramaturgia de Diego Aramburo y Rodrigo García**, cuyo objetivo fundamental se basa en revisar la relación de escritura entre las palabras que emplean ambos dramaturgos para marcar la memoria y el olvido del cuerpo dentro de construcciones discursivas violentas. La comparación de sus producciones teatrales resalta la idea de la palabra que expone el cuerpo olvidado desde la memoria que emerge en imágenes violentas, lo que devela una estructura poética repetitiva, caracterizada por la exacerbación del discurso.

Viajamos ahora al Caribe francófono a través del estudio de la profesora Nathaly Pineda de la Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira, Venezuela, quien presenta **Retratos de rechazo y apego en *Prière d'un petit enfant***

**nègre, de Guy Tirolien.** Allí se propone desvelar y analizar las dos emociones presentes en el poema, y que, siendo diametralmente opuestas, representan una parte de la realidad de la sociedad postcolonial. En dicho poema se resalta especialmente la sociedad antillana de la época a partir de las impresiones y opiniones de un niño de piel negra que ruega e insiste en explicar sus razones para no asistir a una escuela "de blancos".

El investigador Víctor Valdés Rodda, quien se encuentra en México, nos trae una vieja polémica que aún no se agota, titulada: **Algunas consideraciones acerca de historia y literatura**, donde plantea algunas consideraciones acerca de términos muy conocidos como historia, historiografía e historia oficial, y acerca de los nexos estrechos que guardan estos discursos con la literatura y la ficción.

Sigue el conjunto de artículos con un estudio interdisciplinario entre literatura y antropología de la investigadora Leydi Johanna Pinto, de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes (Táchira, Venezuela), quien presenta una síntesis de su trabajo de grado denominado: **La literatura oral del pueblo Kaggaba: acercamiento hermenéutico y etnográfico al mito de la creación y otros relatos.** En este, describe un tipo de literatura oral constituida por símbolos autónomos para analizar la experiencia ficticia del tiempo y sus relaciones psicobiológicas en el pensamiento de los pueblos originarios de América.

El joven investigador Jahir Guerrero presenta también un fragmento de su trabajo de grado en la maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes sobre la novela **Retrato de un caballero de Miguel Gomes**, estudiando las imágenes y modos de la risa presentes en la narración: lenguaje carnavalesco, ironía y humor como un atributo de las obras literarias cómicas y humorísticas que le dan un estilo propio, lo que permite representar la realidad desde una perspectiva diferente de como lo hacen las obras *serias* o dramáticas.

Cerramos los trabajos de investigación con otro estudio, resultado del trabajo de grado para Magister en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes, de Milena Rincón Quintero, denominado: **Interpretación de la soledad y la muerte en *El pozo***, de Juan Carlos Onetti, el cual analiza, a partir de aportes filosóficos provenientes de los autores Emmanuel Lévinas, Octavio Paz y Arthur Schopenhauer la comprensión de los fenómenos inherentes a la existencia humana.

En la sección de Reseñas presentamos una experiencia de lectura de Omar González de la Universidad Nacional Experimental del Táchira-

Venezuela, sobre **Crónicas Verdes** (2019) de Obitual Pérez.

Otra reseña nos deja constancia del poemario **Península de Niebla** (2019), de Ernesto Román Orozco, realizada por Osvaldo Barreto.

En la sección de **Crónicas** el musicólogo Jhoel Arellano nos exhibe **Mujeres, la preservación de lo esencial**, un ensayo sobre la impronta de la mujer en el desarrollo de la identidad cultural de los pueblos, resaltando cómo el coloniaje patriarcal ha invisibilizado su presencia. Sin embargo, es a través de los territorios sonoros de los cantos que alimentan el alma donde su papel se ha vuelto imprescindible para la conservación de las tradiciones venezolanas.

Cerramos estos bordes de la palabra, presentando una selección de **cuentos** inéditos del narrador, cuenta cuento y profesor jubilado de la Universidad Bolivariana de Venezuela, Rogelio López Revete. También una selección de **poesías** de Annie Vásquez Ramírez (Ave), artista visual venezolana e integrante del Grupo de Investigaciones Bordes y Fundación JAU.

En la sección **Galería**, nos acompaña la obra pictórica del artista tachirenses Héctor Baptista, quien falleció recientemente. Hacemos un homenaje póstumo con una presentación de Osvaldo Barreto, sobre la pintura del artista.

El equipo de Bordes, Revista de Estudios Culturales, agradece a los investigadores, artistas, lectores y seguidores de la publicación que apoyan y siguen los programas que organiza nuestra Fundación Cultural en Venezuela. Así mismo, el trabajo de divulgación del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA), de la Universidad de Los Andes, Venezuela y la plataforma SABER-ULA.

Camilo Ernesto Mora Vizcaya  
vizcayaernesto@gmail.com  
Editor del N.º 21 (enero- junio 2021)



# Roland Barthes, un enamorado que habla de amor

Roland Barthes / foto: Sophie Bassouls

Recibido: 16-07-2020  
Aceptado: 19-08-2020

**Douglas Bohórquez<sup>1</sup>**

Universidad de Los Andes, Venezuela  
djbohorquez@gmail.com

**Resumen:** El presente trabajo analiza la renovadora perspectiva del amor propuesta por el ensayista, crítico literario y semiólogo francés Roland Barthes, a partir de su libro *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977). En él, Barthes utiliza un discurso fragmentario expresado desde la óptica de un enamorado, para ofrecer una visión apartada de la tradición de los tratados de las pasiones, de las filosofías o teorías psicológicas o sociológicas acerca del amor.

**Palabras clave:** Amor; Barthes; Crítica literaria; Fragmentos.

---

1. Licenciado en Letras (LUZ), Doctor en Semiología de la Universidad de París VII. Ha sido profesor invitado en universidades europeas y de América Latina. Sus áreas de estudio son la literatura venezolana, la literatura latinoamericana y la teoría literaria. Profesor titular de la ULA- Trujillo.

## Roland Barthes, a lover who talk about love

**Abstract:** This investigation analyzes of love proposed by the French essayed, literary critic and semiologist Roland Barthes, from his book *A lover's discourse: Fragments* (1977). There, Barthes utilized a fragmentary discourse expressed from a man fall in love's point of view, to offer a different view of the tradition of treatises on the passions, philosophies or sociological theories about love.

**Key words:** Love; Barthes; Literary critic; Fragments.

*La infancia y el amor están hechos de la misma materia: el amor satisfecho es el paraíso del que la infancia me ha dado su idea permanente*  
Roland Barthes

### I. Un nuevo arte de la lectura

Roland Barthes (1915-1980) fue uno de los más importantes ensayistas franceses. Crítico literario y semiólogo, su escritura siempre renovadora, rompió, sin embargo, moldes o esquemas. Escribió en vida más de quince libros imprescindibles en lo que respecta al conocimiento de la literatura, de la semiología y de diversos sistemas de signos como la moda, el mito, la fotografía o la retórica antigua. *Fragments de un discurso amoroso* (1977) es uno de ellos pues renueva la perspectiva de interpretación del amor. Al lado de libros como *El amor y occidente* (1939) de Denis de Rougemont o de *La llama doble. Amor y erotismo* (1993) de Octavio Paz es una de las más significativas tentativas de comprensión del discurso amoroso.

Barthes siempre hizo libros diferentes. Si creaba un método de análisis, luego lo abandonaba para inventar otra cosa. Fue un subversivo en las áreas o campos de trabajo a los que dedicó su atención. Por eso, más que un estructuralista fue un destructor, alguien que emprendió una indagación crítica de los sistemas de signos o de los textos y discursos como exploraciones del sentido y de los procesos de significación que les otorgaban su inscripción en la esfera de la cultura y de la vida social. Pero quien escribió libros como *El placer del texto* (1973) o *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) no podía ser sino un escritor, es decir alguien con la sensibilidad educada en la práctica de la lectura de la mejor literatura francesa o europea. Y eso nos enseñó Barthes: más que un método, un nuevo arte de la lectura, tal como lo propuso Montaigne en su tiempo. Cada libro suyo se aparta de la tradición crítica o lectora para abrir nuevos caminos en los campos de trabajo antes mencionados.

## II. *Fragmentos de un discurso amoroso*

Su exploración del discurso amoroso no escapa a esta idea de la renovación y de la *diferencia crítica*. Una lectura crítica que es siempre imaginativa, creadora, ensayística, dada al ejercicio de una argumentación pautada por la agudeza intelectual y la sensibilidad, en la que bien pueden aliarse razón lógica y experiencia subjetiva. En este sentido, *Fragmentos de un discurso amoroso*, como ocurrió con libros suyos anteriores, nos deja perplejos pues se aparta de lo que ha existido antes en la tradición de los tratados de las pasiones o de las filosofías o teorías psicológicas o sociológicas acerca del amor. Nada de eso es *Fragmentos...*, tampoco historia o biología del amor. En realidad, este libro no es un libro sobre el amor, es un discurso en fragmentos, como su título lo indica, de un enamorado. Lo que Barthes propone es la simulación de la voz de un enamorado que construye un repertorio de figuras lingüísticas (muchas de ellas estereotipos) en torno al amor.

Estas figuras, nos dice el propio Barthes, suelen manifestarse en los pliegues del lenguaje como frases hechas: refranes, cantinelas, versículos de uso común entre las parejas de enamorados. Lo que persigue nuestro autor es la interrogación de ese mito del amor que se propone retratar este alfabeto de figuras y formas lingüísticas usadas como clisés y secretamente ligadas al orden inconsciente de *lo imaginario*. De allí que señale que el discurso amoroso es, por lo general, “una envoltura lisa que ciñe a la Imagen, un guante muy suave en torno del ser amado...” (Barthes, 1998, p. 46). Las relaciones amorosas parecen tejerse en nudos hechos de pequeños incidentes, celos, incertidumbres que hacen desplegar ese lenguaje codificado de frases como “¡Te amo!”, “¡Eres adorable!”, “¡pienso en ti!” “Quiero comprender(te)” o “¡Tengo el corazón oprimido!”. La carta de amor es una de las formas “literarias” del amor ligada a figuras emblemáticas de lo sentimental como el ‘corazón’ que despliegan esta retórica codificada de lo amoroso a la que alude el autor.

En el cruce entre experiencia, teoría y lenguaje, la mirada de Barthes es privilegiadamente existencial, opuesta a consideraciones ontológicas o metafísicas. Mira al amor desde su propia experiencia de sujeto amoroso sin olvidar la premisa semiológica de que, en un discurso poliédrico como éste, todo significa: gestos, guiños, miradas, silencios, palabras, frases. “¿Qué pienso del amor?” se pregunta y él mismo responde: “En resumen, no pienso nada” y agrega: “Querría saber 'lo que es', pero estando dentro lo veo en existencia, no en esencia” (Barthes, 1998, p. 66).

Como todo enamorado, el autor se sabe ligado a imágenes que le devuelven en el otro, amado o amante, su propio rostro y, por lo tanto, se reconoce sujeto especular de *lo imaginario*. Por otra parte, el libro es fragmentario en diversos sentidos, no solo porque el amor, dada su complejidad, es un discurso que se resiste a una perspectiva totalizante

sino también porque fue concebido y escrito como un diario en el que la reflexión acompaña la experiencia personal. Dado que el amor es un poco una trama (de anécdotas, de peripecias, de sentidos), el libro tiene mucho de novelesco sin la novela. De algún modo se trata de deconstruir esta trama de emociones y sentimientos en la que se pone en escena la figura (novelesca) del enamorado. Barthes siempre tuvo una predilección por la escritura en fragmentos, pues veía en ella una cierta subversión de formas establecidas y conclusivas, de verdades únicas o de significados finales tales como la disertación o el artículo académico.

En una entrevista, el propio autor confiesa que su libro recoge mucho de sí mismo, pero también fragmentos de conversaciones con sus amigos a la vez que citas del *Werther* de Goethe o “lecturas culturales que hice, de los místicos, del psicoanálisis, de Nietzsche...” (Barthes, 1983, p. 292). Fiel a su vocación de semiólogo, Barthes comprendió que el discurso amoroso es un discurso arduo, de diversas facetas o aristas, cuya comprensión escapa a un único método o disciplina de análisis. Una de estas facetas tiene que ver con la dimensión erótica y, por lo tanto, con la dimensión sexual del amor.

El lenguaje del enamorado es como una piel sensible a los deseos del otro, a sus signos secretos. La atracción erótica, el “flechazo” de amor, por lo general, comienza a través de una imagen que tiene mucho de especular y suele llevar al galanteo. Este tanto puede expresarse en una mirada como en algunas palabras o en una imagen a las que responde el amante o la amada. Suerte de “relación sin orgasmo”, Barthes califica a este cortejo erótico como un “coitus reservatus” (1983, p. 82) y lo vincula con la fascinación que el cuerpo deseado o amado expresa.

El drama amoroso no solo es un drama sentimental, es igualmente un drama de lenguaje oscilante entre las trivialidades, la angustia y la obsesión. Querer escribir el amor –dice Barthes– “es afrontar el 'embrollo' del lenguaje: esa región de enloquecimiento donde el lenguaje es a la vez 'demasiado' y 'demasiado poco', excesivo...y pobre” (1983, p. 121). Es precisamente esta amenaza de lo trivial, lo obsceno o lo sentimental, uno de los aspectos que hacen difícil la escritura amorosa, pues la hacen susceptible de deslizarse hacia lo cursi o lo melodramático. Distante de una supuesta y permanente felicidad que pudiera otorgar el amor, Barthes no deja de señalar la experiencia dolorosa, de sufrimiento que, como pasión a veces desgarradora, le es inherente.

Consciente de que el amor es también sufrimiento, el autor observa que el enamorado asume en ocasiones ritos de expiación. Puede, si se ve abandonado, convertirse en una persona triste, cortarse los cabellos, adoptar una vestimenta de luto,

tornarse en fin un poco loco, melancólico o histérico. La melancolía, lo sabemos, suele muchas veces acompañar el sentimiento amoroso, tal como lo confirma la poesía, los relatos o las canciones de amor. Hecho de paradojas, el amor es un discurso de sentimientos encontrados: la alegría o la euforia se alternan con episodios de abandono, de celos o de angustia. Desubicado, fuera de todo sistema, el enamorado, como fugitivo de su identidad, busca en el otro una imagen que lo reconcilie consigo mismo. Como un niño desconsolado porque ya no tiene el seno de la madre, el enamorado busca reconciliarse en sus sueños. Vuelvo al epígrafe: el niño que fuimos está de algún modo para Barthes en el enamorado(a) que somos.

### Bibliografía

Barthes, Roland (1998). *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI

----- (1983). *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, México, Siglo XXI



Roland Barthes / dibujo tomado de: kaosenlared.netroland-barthes-el-poder-de-los-signos



Foto tomada de: [www.animalgourmet.com](http://www.animalgourmet.com)

# Escritores en la cocina:

## Decodificando el imaginario culinario en textos selectos del Post-boom latinoamericano

María I. Ortiz, Ph. D.<sup>1</sup>

University of Cincinnati, Blue Ash College  
Cincinnati, Ohio, Estados Unidos  
[maria.ortiz@uc.edu](mailto:maria.ortiz@uc.edu)

Recibido: 23-06-2020  
Aceptado: 20-07-2020

**Resumen:** Este ensayo estudia el discurso gastronómico en textos selectos de la narrativa latinoamericana del Post-boom desde la perspectiva masculina, partiendo de los estudios culturales. Primero, veremos los usos de la comida dentro del género de la novela, tomando como ejemplo la narrativa cubana: *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante y *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy. En segundo lugar, trabajaremos con las representaciones y significados de la comida en dos cuentos de Gabriel García Márquez: “Buen viaje, Señor Presidente” y “Diecisiete ingleses envenenados”; y, por último, en el cuento “Casa tomada” de Julio Cortázar. En estas selecciones podremos identificar las dinámicas del discurso gastronómico desde aspectos varios, por medio de diferentes teorías que analizan el discurso gastronómico en la literatura.

**Palabras Clave:** Narrativa; Discurso gastronómico; Post-Boom Latinoamericano; García Márquez; Sarduy; Cortázar; Memoria; Estudios culturales.

---

1. Assistant Professor – Educator of Spanish Foreign Language Department.

## Male Writers in the Kitchen: Decoding the Culinary Imaginary in Latin-American Post-boom Narrative

**Abstract:** This essay studies the gastronomical discourse in aspects of Latin-American narrative of the Post-boom era from a male perspective, departing from cultural studies. First, we will study the uses of food in the novel, using Cuban narrative as example in *Tres tristes tigres* by Guillermo Cabrera Infante and *De donde son los cantantes* by Severo Sarduy. On the second part of this analysis will be centered in food representations and its meanings in Gabriel García Márquez' shorts stories "Buen viaje, Señor Presidente" and "Diecisiete ingleses envenenados", as well as in "Casa tomada" by Julio Cortázar. These selected texts are a representation of the dynamics of the gastronomical discourse, analyzed from diverse perspectives and theories about food discourse in literature.

**Keywords:** Narrative; Gastronomic discourse; Latin-American post-boom; García Márquez; Sarduy; Cortázar; Memory; Cultural studies.

*"Eating and food are the ways in which we  
perform identities and produce realities."  
Elspeth Probyn*

Existen múltiples aproximaciones para llevar a cabo el análisis de un texto literario. Entre éstas, podemos mencionar que, como resultado del acercamiento entre la literatura y los estudios culturales, se ha conseguido que la investigación del discurso gastronómico sea una vía diferente para explorar este campo. Los argumentos sobre los usos de la comida en el medio literario han permitido entablar un área de estudio que toma en consideración desde el acto de comer hasta el espacio donde se produce la comida. Este acontecer ha dado acceso a otros niveles de significación que tal vez no habían sido considerados previamente por la crítica.

En esta ocasión, dedicaremos este trabajo al estudio del discurso gastronómico en aspectos de la narrativa latinoamericana del Post-boom y desde la perspectiva masculina en este espacio. Primero, observaremos los usos de la comida dentro del género de la novela, tomando como ejemplo la narrativa cubana: *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante y *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy. En segundo lugar, trabajaremos con las representaciones de la comida en dos cuentos de Gabriel García Márquez<sup>2</sup>: "Buen viaje, Señor Presidente" y "Diecisiete ingleses envenenados"; y por último, en el cuento "Casa tomada" de Julio Cortázar. En estas selecciones podremos identificar las dinámicas de la comida desde aspectos varios, por medio de diferentes teorías que analizan

---

2. Estos cuentos pertenecen a la colección de "*Doce cuentos peregrinos*" que tuvo su primera edición en 1992.

lo gastronómico en la literatura, desde una perspectiva que emerge de los estudios culturales como práctica de análisis que nace de “being conscious of one's personal situation in relation to that of others” (Davies, 1995, p. 1).

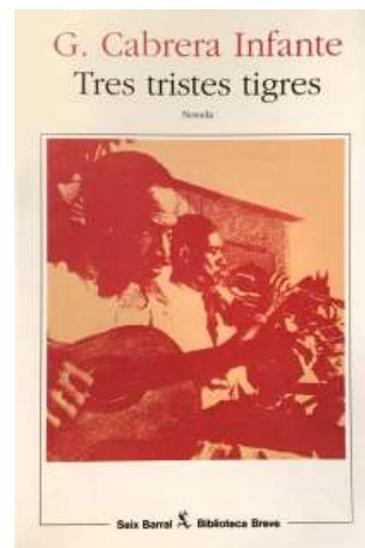
En esta ocasión, la presencia de la comida nos guiará para explorar la forma en que se relacionan los personajes dentro de las dinámicas de lucha de poder, la redefinición cultural y las expectativas de la sociedad. La comida es la esencia de un pueblo. Así lo entiende Claude Fishler, uno de los teóricos sobre el tema de la comida y la cultura, quien dice: “Food is central to our sense of identity [...] Food is also central to individual identity, in that any given human individual is constructed biologically, psychologically and socially by the food he or she chooses to incorporate” (Fishler, 1998, p. 275), ya que las prácticas gastronómicas están intrínsecamente entrelazadas en la cultura y son empleadas por los autores en el texto y que para los lectores proveen un significado y lectura alternativa.

En primera instancia, nos encontramos con la celebración del lenguaje que es la novela *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante. Aquí, los personajes se pierden y se tropiezan en un laberinto del lenguaje, enmarcado por lo lúdico en una Cuba que es percibida a través del *performance* y la fiesta. También, y pese al aparente caos que impera en la novela, los personajes poseen el dominio del lenguaje, instrumento que les permitirá estar conectados uno con el otro. Entonces, la palabra es el recurso por medio del cual el autor nos ayuda a compenetrarnos al mundo de estos tres amigos. Cada uno de ellos tendrá un modo particular de allegarnos a su mundo, cuando asumen el rol del narrador.

Curiosamente, el personaje de Silvestre, uno de los tigres, muestra una particular afección por narrar su mundo a través de la experiencia sensorial: “Salimos envueltos en el aroma de las fritas y los perros calientes y los panes con bisteches que casi hay en la esquina, en un puesto de *ad hoc*<sup>3</sup> dog” (Cabrera, 1967, p. 46). Pero Silvestre no sólo se limita a mencionar la comida por qué “no hemos comido” (Cabrera, p. 46) sino que en este discurso viene envuelta una preocupación mayor. Al aplicar el análisis de lo gastronómico vemos que “Food in fiction engages all the reader's senses (taste, feel, sight, and smell) [that] leads to a concreteness, a specificity.” (Kessler, 2005, p. 151).

---

3. Cabrera Infante juega con la fonética y el latín, y deja entender como si el hot-dog fuera creado con el propósito de ser comido.



Si consideramos esta propuesta teórica y la relacionamos a la importancia del juego del lenguaje en toda la novela, es posible entender que Silvestre está tratando de materializar su entorno por medio de la palabra, de allí que su discurso sea tan marcado por lo sensible.

Para nosotros como lectores, la experiencia se vuelve más real, ya que nos está transportando a su mundo gracias a un lenguaje condimentado por la comida. Inclusive, Silvestre nos lleva hasta las calles de La Habana:

Seguimos envueltos en el ruido de la ciudad y ahora en el olor de frutas (mamey, mango, anón sin duda [...] de batidos, de refrescos de melón, de tamarindo, de coco, y en la mezcla otro olor de fruta, el olor del betún y la tintarrápida y el paño del salón monumental del limpiabotas y ahí en la esquina de la estación para el cambio de caballos de nuestra diligencia. (Cabrera, 1967, p. 47).

Aquí el elemento gastronómico nos permite vivir La Habana gracias a los olores de las frutas típicas del Caribe y que rápidamente se funden con los olores de la ciudad, convirtiéndose en un mismo espacio.

Así, Silvestre está creando una memoria de la ciudad a través de la comida, generando en el lector un antojo culinario que nos diverge por un momento hacia lo que nos gusta comer y lo que relacionamos con ese alimento. Kessler explica que “food, as in life, is a transport, a vehicle for nostalgia [...] when we talk about 'craving' a certain kind of food, we're really talking about a memory, about wanting to relive the past through food” (Kessler, 2005, p. 157). Con esta idea en mente, podemos decir que la memoria que se crea sobre La Habana por medio de la comida es el lazo que permitirá conectar a Silvestre con los otros personajes de la novela.

De este modo, el juego del lenguaje se diversifica, ya que es posible comprender que la memoria no sólo se hace de palabras, sino que también envuelve la experiencia vivida de cada uno, desatada por lo gastronómico. Es interesante, ya que más adelante en el capítulo vemos que Silvestre vive por completo lo culinario de la ciudad, pero recuerda borrosamente el atentado criminal contra su persona.

Pero lo que le pasa a Silvestre concurre con lo lúdico del lenguaje. Como explica Jonathan Tittler “when the central characters assume the role of narrator, they are torn into two directions, between the nostalgic desire to recreate the past (the 'content' of the anecdote, that which is narrated) and the pleasure of hearing their own voice on the present” (Tittler, 1978, p. 291). En el caso de Silvestre, notamos que su discurso se mueve entre el pasado y el presente, sin embargo, lo gastronómico le sirve para apaciguar su deseo de conectarse entre el antes y después.

Este episodio no es el único en la novela donde se aprecia lo culinario, hay otros instantes donde está presente la comida. Un ejemplo es el caso de Laura, quien en sus

confesiones con el doctor nos deja entrever que ella mantiene una relación intensa con la comida: “Doctor, de nuevo no puedo comer carne” (Cabrera, 1967, p. 319)<sup>5</sup>. Sin embargo, este es sólo uno de diferentes aspectos en los cuales podemos señalar la incursión de la comida en el discurso literario cubano.

En la novela “*De donde son los cantantes*”, Severo Sarduy utiliza el discurso gastronómico de una manera diferente a la de Cabrera Infante. Aunque Sarduy también se vuelca en términos del uso *playful* del lenguaje, y relaciona la comida con la ciudad<sup>6</sup>, vemos que su estilo, predominantemente barroco, se entreteje con lo culinario a modo de carnaval<sup>7</sup>.

Para llevar a cabo este vínculo, es preciso demostrar primero cómo la comida se traduce en esa celebración de la carne en la novela:

A la Casa Húmeda de los Dioses provean lo que a la tierra. Habrá calor, habrá vino y café en la muerte. Ni el pan, ni la piña, ni el mamey abierto, ni los gallos degollados me falten en la tumba. Ni la oración de los nueve días, ni el luto, ni el banquete abundante con guayaba y queso. Ron que haya en mi velorio. Ron y recogimiento. (Sarduy, 1980, p. 62).

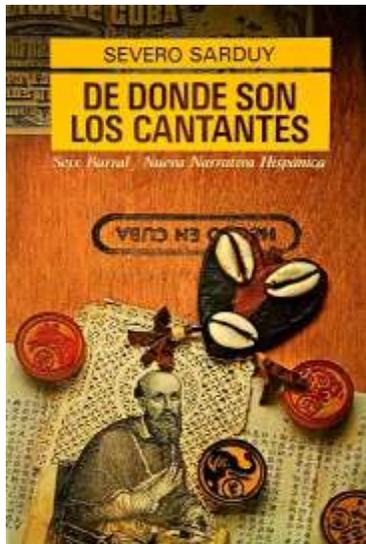
Aún en el día de la muerte se celebra y se continúa con la vida, ya que lo gastronómico sirve como medio para aludir a la inmortalidad. Sin embargo, esta gula siempre va acompañada por otro elemento: la lujuria.

Como nos explica Gian-Paolo Biasin “From this point of view, in particular, food can be a privileged catalyst of the relations of need-desire and desire satisfaction, both in a strictly alimentary sense and in the area of eroticism” (Biasin, 1993, p.14). En la novela, esto ocurre varias veces, pues es a través de lo gastronómico que se lleva a cabo la seducción de la carne.

5. El estudio de la dinámica entre Laura y el confesionario de la comida es motivo para llevar a cabo un análisis aparte, ya que entran en juego otras variables de la novela que nos llevarían a alejarnos de la agenda pendiente para este trabajo.

6. Sarduy nos muestra una Cuba diferente, que se va por lo escatológico: “¿Huelen? Si, es el tufillo: arroz cantonés con soja, salsa negra. Hay algo más: orina de perro (es temprano); más: té. Sí, como habíais previsto, estamos en el barrio chino” (p. 27).

7. Bakhtin explica que “Carnaval is not a spectacle seen by the people: the live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people” (p.7). Esta atmósfera es el marco donde se desarrolla la novela.



Es interesante ver como Sarduy juega con la dinámica de lo erótico y la gula y el deseo de satisfacer ambas, cuando proteicamente convierte los senos de Flor de Loto en un banquete culinario:

[...] esa gran cesta de mimbre llena de pocket books, piñas y caimitos; ese daiquirí helado con fresas que se van tomando, ¡todo las hace tan mignonnes! ¿No es verdad, General? ¡Están como para comérselas! ¡Qué saladitas, qué crispy! ¡Ande, muerda, crujen sabrosamente como huesito de torcaza. Vamos, General, dígales algo, tire una canita al aire. (Sarduy, 1980, p. 33).

La invitación a hacer algo prohibido (de allí la tirar la canita al aire) es parte de los elementos del carnaval. Del mismo modo en que Cabrera Infante materializaba la ciudad, Sarduy materializa y celebra el cuerpo y el deseo por medio de los elementos culinarios. Sin embargo, esta idea tiene como trasfondo el *performance*, ya que Flor de Loto es un travesti, que juega a representar una identidad escénica. Como explica Carmelo Esterrich “los travestis sarduyanos se pasan la vida haciendo performances: en ningún momento son ellas (o ellos) porque simplemente nunca son. Ellas quieren ser, pero nunca llegan a cristalizar una identidad, una esencia” (Esterrich, 2003, p. 605).

Paralelamente, la comida también lleva consigo ese rol de performance, ya que hay un momento clave en la novela que claramente representa esa idea de casi llegar a ser comida, cuando se nos habla de los alimentos disponibles en el “self-service”: “Tanto los manajares como los platos que los contienen están hechos de material plástico” (Sarduy, 1980, p. 18). Hay un elemento de falsedad que prevalece en toda la historia. De este modo, cuando enlazamos esto con la descripción sobre los senos de Flor de Loto, entendemos por qué son tan 'crujientes', además de que nos muestra la insatisfacción del deseo mismo, ya que no es posible materializarlo ni en la comida misma.

De igual modo, ese ser o no ser que se le adjudica al performance y la comida se trascribe a la ambigüedad que distingue al travesti cuando vemos que Socorro aparece de la vestida de la siguiente forma: “viene de la cocina<sup>8</sup>, semidesnuda, con un racimo de platanitos<sup>9</sup> colgado a la cintura” (Sarduy, 1980, p. 111). Además de lo jocoso de la escena, volvemos a ese dilema del performance, ya Socorro viene disfrazada con los platanitos al mismo tiempo que está en su rol de travesti, mofándose del concepto de masculinidad. Entonces, la comida juega un rol importantísimo ya que nos permite entender la complejidad de una sexualidad híbrida, cuando se vale de lo gastronómico para seguir con el tema del performance que enmarca la novela.

De este modo, hemos visto como lo gastronómico incurre dentro del discurso novelesco cubano a la vez que sirve como recurso que permite entrever las dinámicas temáticas de este género. Entre tanto, nos trasladaremos al género del cuento para así analizar la función y usos la comida en la obra de Cortázar y García Márquez.

8. Más adelante analizaremos el espacio de la cocina como uno de transformación y ventana para explorar el mundo.

9. Es interesante como este símbolo fálico es desvirilizado gracias al uso del diminutivo.

No cabe duda que el placer de contar cuentos ha sido uno de los motivos fundamentales en la obra de García Márquez. La recreación de la memoria y de un mundo paralelo *mágico realista* a través de la palabra ha sido parte del estilo narrativo que ha distinguido al autor colombiano. La inserción del tema gastronómico no faltaba en su obra, ya que el mismo García Márquez nos habla de la presentación de sus *Doce cuentos peregrinos* como parte de un banquete: “Aquí está, listo para ser llevado a la mesa después de tanto andar” (García, 1998, p. 12). Sin embargo, el tema culinario no se limita a su introducción, sino que el cuentista también aplica lo gastronómico a su narrativa.

El primer ejemplo de esto lo tenemos en el cuento “Buen viaje, Señor Presidente”, la historia de un mandatario exiliado en París que, al saber sobre su enfermedad entiende que “no era una buena mañana para digerir esa mala noticia” (García, 1998, p. 19). Sin embargo, al verse enfrentado a la realidad de una muerte más cercana de lo que imaginaba, desde ese momento el Presidente decide cambiar su vida y retoma el hábito de tomar café y admite a sí mismo: “Si alguna vez tuviera la certidumbre de que voy a morir, volvería a tomarlo'. Quizás la hora había llegado” (García, 1998, p. 20). Así, el mandatario se embarca en una aventura culinaria a través de la cual irá recuperando la vitalidad que le llevará a reconsiderar el valor de su vida.

Todo esto sucede al conocer a Homero Rey de la Casa, un encubierto funerario que trabajaba como chofer de ambulancia, casado con una puertorriqueña que poco a poco le devolverá el sabor y la vida al mandatario. La circunstancia caribeña en el exilio les une, razón por la cual se desarrolla una amistad desembocada a través de la comida. Ambos se van almorzar y Homero, quien sabía de la condición del presidente, le acompaña en un banquete que el mandatario justifica como “una excepción en un día excepcional” (García, 1998, p. 23).

En este momento, García Márquez nos muestra el festejo culinario que disfruta el Presidente:

La excepción de aquel día no fue sólo con el café. También ordenó una costilla de buey al carbón y una ensalada de legumbres frescas sin más aderezo que un chorro de aceite de olivas. Su invitado pidió lo mismo, más una garrafa de vino tinto. (1998, pp. 23-24).

---

10. El objetivo de Homero era asegurar un servicio funeral con el Presidente. Esto toma otro rumbo después de la cena en su casa.



Todo este proceso demuestra que, al acercarse la realidad de la muerte, el Presidente encuentra en la comida un refugio para seguir viviendo. Más aún, como explica Kessler, ese deseo por la comida no es más que un recurso para resistir “the perishability of the body” (2005, p. 157).

Sin embargo, Lázara, la esposa de Homero, tiene una relación diferente con la comida. Ella se dedicaba a preparar “cenas para señoras ricas que se lucían con sus invitados haciéndoles creer que eran ellas las que cocinaban los excitantes platos antillanos” (García, 1998, pp. 28-29). Su *performance* culinario se transforma una vez recibe al presidente para cenar en su casa, ya que ella es quien monta el escenario para hacer sentir bien al dignatario, lo que la desilusiona por completo: “Lo odió. Sin embargo, su sentido caribe de la hospitalidad se impuso sobre sus prejuicios” (García, 1998, p. 32).

Lázara mantuvo su rol de anfitriona, y pese a estar furiosa<sup>11</sup>, observó cómo el mandatario recuperaba un poco de vida a través de la comida:

La verdad era que el arroz de camarones no estaba entre las virtudes de su cocina pero lo hizo con los mejores deseos y le quedó muy bien. El presidente se sirvió dos veces sin medirse en los elogios, y le encantaron las tajadas fritas y la ensalada de aguacate. (García, 1998, pp. 32-33).

Nuevamente, estamos frente otro evento culinario que sirve como medio para conectarse con el pasado, pues el presidente logra revivir su lejana vida caribeña través de la comida. En el caso de Lázara, veremos que posterior a la cena y a su ira, su relación para con el presidente será diferente.

A pesar de que en este cuento podemos ver la celebración de la vida, el carnaval, a través de lo culinario, lo que sucede en el cuento “Diecisiete ingleses envenenados” toma un rumbo un diferente en cuanto a la representación del elemento gastronómico. La actitud asumida por la Señora Prudencia Linero frente a la comida es una de ascetismo que tendrá una repercusión muy interesante en cuanto al desenlace de la historia.

La Señora Linero llega un domingo<sup>12</sup>, en barco a Italia con la intención de “ver al Sumo Pontífice” (García, 1998, p. 144). Al no poder entrar en contacto con el cónsul, Prudencia es llevada al “hotel más decente de Nápoles” (García, 1998, p. 149), donde tendrá una estadía muy interesante. Prudencia tiene la oportunidad de escoger el piso donde se quedaría, y su decisión está influenciada por su xenofobia gastronómica:

La señora Prudencia Linero los vio [a los ingleses] sin distinguirlos, con un solo golpe de vista, y lo único que le impresionó fue la larga hilera de rodillas rosadas, que parecían presas de cerdo colgadas en los ganchos de una carnicería. (García, p. 150).

11. La corrupción del espacio culinario puede ser otra vía de estudio, ya que al mismo tiempo, Lázara se siente invadida y utilizada por su marido en este espacio ya que lo que le interesaba era tener como cliente al presidente, y se lo podía ganar por medio de la comida.

12. Cabe recalcar la importancia y simbolismo del uso de los días de la semana en la obra de García Márquez. El hecho de que sea un domingo trae consigo el valor religioso de un día de recogimiento espiritual, que va en acorde con el ascetismo de Prudencia Linero.

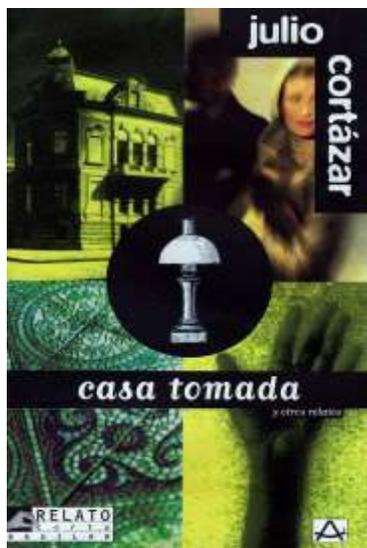
Nada más imaginar la escena, podemos ver la cara de Prudencia casi asqueada ante tal manifestación. Aparentemente, tanta exhibición carnal afectaba la misión asceta de la viuda, quien termina quedándose en el hotel del quinto piso, pese que a que en el piso de los ingleses hay un salón comedor.

Es interesante, ya que el maletero le advierte que “no había comedor, en efecto, pero el hotel tenía un arreglo con una fonda cercana para que sirviera a los clientes por un precio especial” (García, 1998, p. 150), lo que le parece muy *prudente* a Prudencia, quien posteriormente se va a comer algo allí. Entre otros eventos, vemos que en su regreso Prudencia se entera de que los diecisiete ingleses “están muertos [...] se envenenaron con la sopa de otras en la cena” (García, 1998, 158) a lo que la encargada de su hotel añade: “¡Cómo aquí no hay comedor, todo el que se acuesta a dormir amanece vivo!” (García, 1998, p. 158). Entre el espanto y alivio de Prudencia, el cuento termina con la viuda rezando por las almas de los fallecidos.

La relación que existe entre la comida y Prudencia es una de espiritualidad, ya que al evadir quedarse en el piso donde hay comedor, y aparentemente el preferido por los turistas, Prudencia prefiere alejarse, ya que no le interesa estar entre los ingleses de piernas rosadas. Nos detendremos en esta actitud, pues Kessler comenta que “those who renounce food – even better those who have no appetite at all – are superior, even noble” (Kessler, 2005, p. 160). Aunque sabemos que Prudencia come en la fonda, donde la comida era humilde, vemos que no se ve afectada, ya que la gula de comer en el comedor trajo como consecuencia el envenenamiento<sup>13</sup> de los ingleses. De ahí que fuera superior espiritualmente al mantener una actitud 'moderada' y humilde frente a la situación.

Efectivamente, aunque podríamos seguir comentando sobre los usos de la comida que aparecen en la obra de García Márquez, es necesario que veamos cómo Cortázar trae a sus cuentos el tema de lo gastronómico. Con esto en mente, entraremos de lleno al cuento “Casa tomada”, donde la relación con lo culinario se materializa de una forma diferente.

13. En efecto, el hecho de que Prudencia ve un cuerpo flotando en la bahía puede estar relacionado al hecho de que las otras estuvieran malas por la aparición de los cuerpos, de allí el envenenamiento.



En las aplicaciones anteriores hemos visto la materialización de los alimentos en la literatura como un medio para entender y analizar a los personajes. Sin embargo, en esta oportunidad no entramos en contacto con la comida en sí, sino con el espacio donde se produce la misma: la cocina. En el cuento de Cortázar, la espacialidad de la casa prevalece como sustancia de la narrativa. Por eso, es imprescindible que veamos el significado de los múltiples lugares para entender el uso de la cocina.

La narración abre de la siguiente manera:

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia. (Cortázar, 1996, p. 2).

Con esta cita queda establecido que la casa tiene un significado que se traduce en la memoria y tradición de una familia. Esa misma casa había evitado que los hermanos en “silencioso matrimonio” (Cortázar, 1996, p. 2) no hubiesen salido de la casa.

En un nivel interpretativo, la casa puede ser vista como un *tercer espacio*<sup>14</sup> que representa el peso de la tradición familiar que los ahoga y no les permite alcanzar su independencia. Durante el cuento lo *uncanny* toma control, la casa va siendo poseída y aislada al acceso de los personajes. La clave se encuentra en que este proceso, que ocurre durante la noche, toma su notoriedad cuando el hermano de Irene entra al espacio que nos concierne: “- Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene: - Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.” (Cortázar, 1996, p. 3).

En este aspecto es que vemos que lo gastronómico es utilizado como medio para explorar el mundo. Todo lo que sucede en el cuento es un deseo del protagonista de adquirir su propia libertad e identidad, que se manifiesta en su actividad de aplacar el hambre y que se da en la cocina.

Cuando llega el punto en que los protagonistas “cocinaría[n] platos fríos para comer de noche” (Cortázar, 1996, p. 4) se vuelve intolerable seguir viviendo en una casa que se los está comiendo a ellos poco a poco. Como explica Biasin “to look at the places where food is prepared [is] an integral element of their novels and their world views” (Biasin, 1993, p. 24), que en este caso presenta una necesidad por desprenderse de un pasado que no le permite progresar, que se constituye en la casa y en el deseo que lo lleva a la cocina, para darse cuenta del monstruo que se los está devorando.

Jaime Alarazki explica sobre Cortázar que “muchos de sus cuentos pueden definirse como la búsqueda de una voz libre de falsetes” (Alarazki, 1994, p. 60) y en este caso, podemos señalar la toma de la casa como un empuje a alcanzar una identidad propia, una

---

14. Soja en su libro *Thirdspace* define este término como “as a creative combination and extension, on that builds on a *Firstspace* perspective that is focused on the 'real' material World and a *Secondspace* perspective that interprets this reality through imagined' representations of spatiality” (p. 6).

ruptura con ese pasado familiar que no permite ser y se manifiesta en el espacio de cocina. Situación similar a la de Tita en “Como agua para chocolate”, quien en un punto de la novela se aleja de vivir a través de la cocina y toma las riendas de su vida fuera de ésta.

Luego de que hemos explorado los diferentes usos de lo gastronómico en los ejemplos seleccionados de la literatura latinoamericana, podemos decir que el análisis de los placeres gastronómicos en Cabrera Infante, Sarduy, García Márquez y Cortázar, nos han llevado a percatarnos de sus textos desde otro punto de vista que se sale del discurso tradicional canónico, pero que acopla con las dinámicas internas de las obras para demostrar otras perspectivas y multi-dimensionalidad de los personajes. Bien sea a través de la materialización de la memoria, el performance, la celebración del cuerpo, la celebración de la vida, la pureza espiritual o el alcanzar una voz e identidad propia, los elementos gastronómicos presentes en cada uno de ellos son representativos de un interés de los autores en exteriorizar una necesidad por degustar la vida, por crearla y destruirla desde la comida y la palabra, la necesidad de reconectar el texto con el contexto cultural relevante, y en expandir el proceso creativo hacia otros espacios donde ya la escritura no debe estar nunca limitada al género. Aunque todavía la voz masculina representa el dominio en el canon literario latinoamericano, pues notamos cómo mantiene el deseo de poder, aún en estos espacios “tradicionalmente” femeninos que han sido empleados como vía de protesta para las escritoras.

A través del micro-universo de lo culinario descubrimos otra visión del mundo que se nos da al experimentar la literatura como la necesidad de comer de todos los días, reforzando la necesidad de explorar las prácticas del día a día casi como una mindfulness literario que nos ayuda a estar presentes en la lectura desde la experiencia del cuerpo y la necesidad de alimentarse. Como explica Thich Nhat Hanh: “When we can slow down, and really enjoy our food, our life takes on a much deeper quality” (Nhat Hanh, 2014, p. 14) y en estos momentos donde la literatura, una actividad cargada de profunda reflexión, nos invita a también estar presente de cuerpo para así poder explorar otras posibilidades metafóricas nos abrimos a una nueva forma de experimentar la literatura desde el cuerpo y así poder estar presente y tal vez explorar las complejidades que se nos presentan en palabras con otras sensaciones provocadas por la comida. Indudablemente: mientras haya comida, seguiremos hablando sobre el poder de este elemento culinario que nos lleva devuelta a la exploración del individuo, en su contexto con la cultura y la incansable lucha por materializar y definir identidad del ser.

## REFERENCIAS

- Alazraki, Jaime (1994). *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Bakhtin, Mikhail (1984). *Rabelas and his World. Translated by Hélène Iswolsky*. Bloomington: Indiana University Press.
- Biasin, Gian-Paolo (1993). Introduction. En: *The Flavors of Modernity: Food and the Novel*. New Jersey: Princeton University Press, pp. 3-28.
- Cabrera Infante, Guillermo (1967). *Tres tristes tigres*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.
- Cortázar, Julio (1996). Casa tomada. En: *La autopista del sur y otros cuentos*. Nueva York: Penguin Books, pp. 2-6.
- Davies, Ioan (1995). *Cultural Studies and Beyond*. New York: Routledge.
- Esterrich, Carmelo. Mecánicas groseras, mecánicas en crisis: Travestismo y retórica en Severo Sarduy. *Revista Iberoamericana*. 69.204 (2003), pp.597-611.
- Fishler, Claude. Food, Self, Identity. *Social Science Information*. 27.2 (1988): 275-92.
- García Márquez, Gabriel (1998). *Doce cuentos peregrinos*. Barcelona: Plaza & Janés, S.A.
- Kessler, Brad. One Reader's Digest: Toward a Gastronomic Theory of Literature. *Kenyon Review*. 27.2 (2005): 148-165.
- Nhat Hanh, Thich. (2014). *How to Eat*. United States, Parallax Press.
- Probyn, Elspeth (2000). *Carnal Appetites: Food Sex Identities*. New York: Routledge, 21.
- Sarduy, Severo (1980). *De donde son los cantantes*. Barcelona: Seix Barral.
- Soja, Edward (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Basil Blackwell.
- Tittler, Jonathan. *Intratextual Distance in Tres tristes tigres*. *MLN*. 93.2 (1978): 285-296.



# Dramaturgia del espectador: lectura postteatral

Foto tomada de: aficionarts.com

Recibido: 01-08-2020  
Aceptado: 15-09-2020

**Freddy Antonio Torres González<sup>1</sup>**  
Universidad de Los Andes-Venezuela.  
demeridagrupo teatro227@gmail-com

**Resumen:** En el siguiente trabajo se analiza el significado de lo dramático como género literario y puesta en escena dentro del teatro posmoderno. Se comprende el drama como un hacer en la relación de un sujeto y su entorno, que se sostiene a través del diálogo y la palabra, y se identifica la dramaturgia del espectador con una lectura postteatral, en la práctica escénica contemporánea.

**Palabras clave:** Drama; Teatro; Posmodernidad; Dramaturgia; Puesta en escena; Arte contemporáneo.

## **Spectator's dramaturgy: post-theatrical reading**

**Abstract:** In this investigation, it analyzes the meaning of dramatic like literary and inside postmodern theatre. It understands drama like a practice in relationship between the subject and his environment based on the dialogue and the word, and the spectator's dramaturgy is identified with a post-theatrical reading, in contemporary stage practice.

**Keywords:** Drama; Theater; Postmodernity; Dramaturgy; Staging; Contemporary art.

---

1. Dramaturgo-Director-Actor. Profesor de la Escuela de Artes Escénicas-Facultad de Arte, Individuo de Número, Sillón 1 de la Academia de Mérida-Venezuela. Facebook: Freddy Antonio Torres González. Twitter: @FreddyTorresGO1

*“El teatro no es solamente el lugar de los cuerpos pesados sino también el del parecido real, donde tiene lugar un recorte original de la vida, al mismo tiempo organizada estéticamente en su cotidianidad bien real” (H. Lehman, 1999).*

La categoría posdramático propone una doble tensión: la primera resulta de la autonomía del texto escénico respecto al drama. No es una negación del texto, ni siquiera de la definición de drama como propone Lehman (1999), sino el establecimiento de un campo de creación donde emerge el diálogo con la literatura (Dramática o no). El teatro posdramático no es un teatro sin drama, sino una teatralidad que plantea un conflicto con el concepto burgués del teatro, que se apoderó de manera abusiva de la hegemonía literaria sobre el espectáculo escénico. La segunda tensión resulta de la reivindicación del teatro en cuanto medio desde la categoría de narración y luego desde el formato performatividad. Mantener la categoría teatro asociada a lo dramático, implica reconocer la institución en su dimensión social y estética.

Desde esta nueva visión teatral de la escena que emerge desde los años ochenta del pasado siglo, Lehman plantea demostrar un campo analítico de la comprensión de la creación en escena desde la contemporaneidad del espectador. A partir de comprender el drama como un hacer en la relación de un sujeto y su entorno que se sostiene a través del diálogo y la palabra, ese texto tiene la misión de representarlo. Ahora se observa especialmente en los países del centro europeo la idea de identificar la dramaturgia del espectador con una lectura postteatral, especialmente por no reconocer si ella pertenece a la literatura o al teatro, definiéndola en primer término como género literario y en segundo lugar como la puesta en escena ilustrada por el texto del autor. A finales del siglo XX, la escritura dramática rebasa de una vez por todas las viejas definiciones, “si todo es teatro, nada es teatro”, así que, “si todo es dramaturgia, nada es dramaturgia”. Por eso la práctica escénica contemporánea reinventa un nuevo modo de asumir la tarea escénica desde la acción, constituye una teatralidad que recurre al cuerpo del intérprete, las nuevas formas corporales, y establece una nueva relación desde la mirada atenta del espectador.

Jorge Dubatti en la *Cartografía teatral* (2008), habla de la pluralidad de conceptos sobre dramaturgia y sugiere asumir nuevos términos como: dramaturgia del actor, dramaturgista, de adaptador, de director, de director de escena, intérprete, y la dramaturgia de escena y el espectador.

La posmodernidad actualiza una dramaturgia que inventa un discurso y un lenguaje que dinamiza una forma de pensar la escena desde el actor autoproducido (intérprete, director, dramaturgo, productor), que construye una trama de responsabilidades jamás antes vista en el teatro tradicional. En esta teatralidad divergente, establece una narratividad con lugares determinados y espacios vacíos, ambigüedades que sugieren que el espectador irrumpa la escena de una manera distanciada y se dedique a observar el trabajo en escena como si fuera su co-creador.

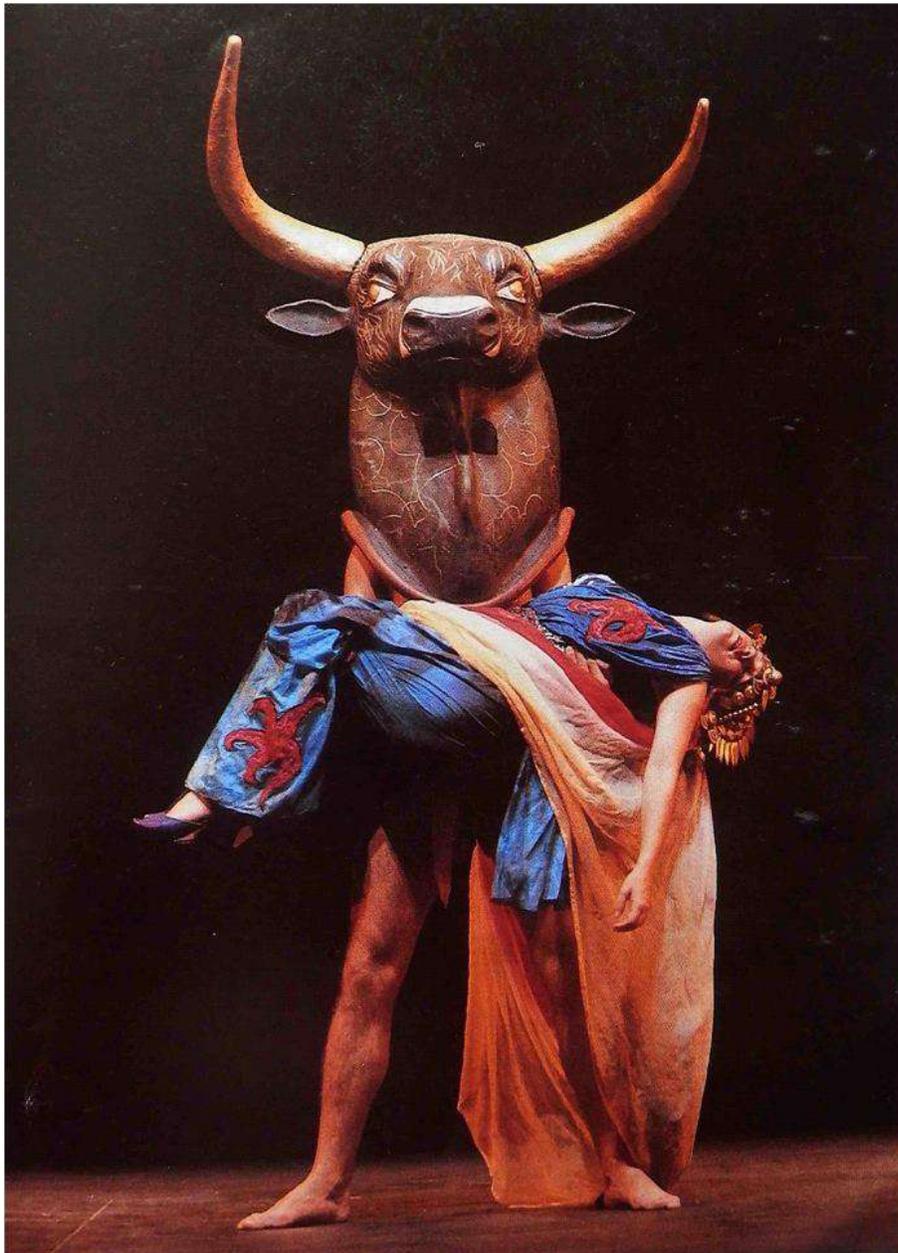


Foto tomada de:  
evista *El Público*,  
1992 (88): p.17.

El teatro posmoderno plantea que el proceso de la puesta en escena sea más diverso y atrayente para un público que la vive de una manera orgánica y que supere la visión cerrada y ortodoxa que describe minuciosamente Aristóteles en la *Poética*: la imitación de una acción perfecta, un tiempo perfecto, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente “ornado” en cada parte y episodio, por medio de la acción y no de la narración, conduciendo a través de la compasión y del temor, la purificación de las pasiones (el lenguaje ornado es el que contiene ritmo, armonía y canto que construye el drama clásico). Un argumento que dispone los hechos que contiene una fábula con principio, medio y fin.

La nueva estructura dramática establece un campo referencial en el ámbito de lo artístico, pero con una característica predominante: el objeto de estudio se constituye como un repertorio de obras efímeras, recuperable en la memoria del espectador, situando en la

experiencia intelectual un diálogo con los artistas y escritores que la produjeron. El teatro posdramático reclama la necesidad de considerar “teatrales” formas artísticas tradicionales como el mimo, el *clown*, la pantomima, la literatura, la danza y la improvisación, el cine y el video, el performance y la instalación, con sus formas artísticas desplazadas por la modernidad a los márgenes.

Posdramático no redefine únicamente la categoría de teatro, incluye su forma compuesta la redefinición de drama. Podríamos considerar el teatro posdramático como una forma de teatro dramático, aquélla que surge de la aceptación de un novedoso concepto de drama que no depende de las definiciones propuestas por Aristóteles y el conflicto hegeliano; e instala como dice Lehman “una reflexión de novedosos creadores que definen lo dramático como un conflicto o una búsqueda que ningún texto puede contener”. Lehman, de vuelta, prefiere la negación, el antagonismo que resultaría del simple rescate de la “acción” encerrada en la palabra drama. Walter Benjamín en su estudio *Afinidades selectivas* afirma que el misterio es en lo dramático, el momento en el cual esto se eleva del ámbito del lenguaje a uno que es superior e inalcanzable. Por tanto, aquello que no se puede expresar con palabras, sino únicamente en la representación, es lo dramático en su sentido estricto. Así que el drama no se sitúa en el texto, tampoco en el cuerpo ajeno a la textualidad, sino entre texto y escena.

Por ejemplo, Jean Baudrillard ofrece la idea del “Fin de la realidad” como consecuencia de un “Simulacro universal”, quiere decir, formula el derrumbe de la distinción entre representación y realidad, entre signos y su referencia en el mundo real, creando una “Hiperrealidad”. El mundo actual ha creado una realidad virtual que sobrepasa a la realidad, las cosas han rebasado sus propios límites.

A partir de los años setenta del siglo XX el teatro ha dejado de ser un medio de comunicación y expresión por la exagerada intervención de los medios masivos y, por lo tanto, hay que formular una teatralidad alejada del realismo en cuanto a la representación, pero cercana a lo real que existe en un lugar y un tiempo determinado. Los elementos que aparecen en esta emergente teatralidad de la era digital son la fragmentación, deformación, transgresión, discontinuidad, no textualidad, plurimedialidad, anulación de fronteras entre lenguajes.

Gertrude Stein escribió la frase “*Landscape play*” donde la percepción estética se basa en mirar el hecho teatral como si mirara un “paisaje”, ya no de izquierda a derecha, de principio a fin, sino que se ofrece un poema performativo, un cuadro, una atmósfera, una presencia. Una discontinuidad de actos y sucesos, una energía personal, un teatro de situación donde las palabras sean unas glosolalias que comuniquen secretos al espectador, como paisaje estructurado con su cartografía personal.

“El teatro no existe, yo lo bajo” (Gurrola, 1997), la manera de asumir el concepto central del teatro es la idea de perturbación que se aleja de la cuestión jerárquica entre texto y escena, y entre la escena y el espectador, y cuya dramaturgia de “imágenes- palabras”,

heredadas del surrealismo anunció posteriores desarrollos en el campo de la poesía visual como la creación escénica performativa. Necesariamente el teatro se relaciona con la materialidad de la comunicación. El teatro es un lapso de vida, una concurrencia real, una singular intercepción entre vida organizada y vida real. El teatro significa un territorio de vida común entre actores y espectadores que agotan un tiempo en un espacio común. En el convivio se respira el mismo aire del espacio donde se ejecuta la actuación y la observación viva del espectador. La emisión y recepción de los signos y señales ocurren simultáneamente. Una descripción precisa de la nueva teatralidad está vinculada a la lectura de un texto conjunto. Cuando por fin se encuentran las miradas de todos en ese instante primordial, ese acto sublime, ese teatro de situación propuesto por Dubatti, construye una totalidad de procesos comunicativos que es el asombro del espectador.

En las reescrituras dramáticas y la adaptación teatral existe una teoría general de versiones y adaptaciones teatrales aceptadas como dramaturgia de emergencia que permite comprender la relevante aportación de las versiones que se han hecho en la historia del teatro y en la dramaturgia mundial. El rasgo que define las reescrituras dramáticas es la relación entre el texto fuente X y un texto destino Y (Pichois y Rousseau, 1969), del que pueden emerger nuevas modalidades de adaptación y versión como dramaturgia de palimpsesto, dramaturgia intertextual, dramaturgia de trasposición, dramaturgia de citas (Dubatti, 2008). Esto precisamente ha acentuado de la mano de la *Filosofía del Teatro y del Teatro Comparado*, la conciencia de la dimensión del teatro como acontecimiento viviente, territorial, histórico, corporal, escénico, de allí el actual reconocimiento de que en el teatro siempre se ha hecho versiones. No existe un teatro modelo al que haya que respetar, ya que toda notación dramática es una versión y el texto espectacular que surge de la puesta en escena no tiene por qué convertirse en el referente obligado de puesta a seguir: en términos de *crítica genética*, el teatro es siempre “escritura viva”, en permanente proceso de cambio.

Para Barthes (1973) la modernidad de cada texto plantea la posibilidad de si su lenguaje alcanza lo real. La práctica escénica radical problematiza su estatus de realidad aparente y esto tiene relación con la dimensión de ese texto complejo, pues el lenguaje es por excelencia como dice Marcos de Marinis (1997), el que abre el espacio para su uso auto reflexivo de los signos. El texto es simplemente estrato y materialidad de la configuración escénica. Como sentencia Poschman, en el texto teatral no dramático de la actualidad desaparecen los principios de “narración y figuración”, así como el orden de la fábula, alcanzándose “una autonomía del lenguaje”.

El problema de la territorialidad (sincronía- diacronía) como de la supra territorialidad (lo común mas allá de la identidad y lo que no es local). Dubatti (2008), ofrece una pauta para la elaboración de un mapa para la investigación y el análisis que incorpora al espectador como parte activa de la experiencia: eso quiere decir que las diversas materialidades se incorporan como un “cuerpo poético” en lo que sucede en el “convivio teatral”.



Pina de Wim Wenders (fotograma del documental) / tomado de: eldia.com.bo

Una comunión que realiza una poética donde los cuerpos asumen la construcción de un acontecimiento- suceso, aquí y ahora, donde aflora lo invisible de la experiencia del acto poético y donde aflora la organicidad de lo divino y lo real del acto, superando la gramática del lenguaje común para que se observe el “ente poético” flotando en el espacio vivo.

Se sabe que un texto dramático, no es solamente aquella pieza teatral que posee autonomía literaria, sino todo texto dotado de virtualidad o que, en un proceso de escenificación, es o ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: “convivial, lingüístico poético y el espectadorial”. Con esta síntesis del hecho teatral del investigador argentino de la Universidad de Buenos Aires, se entiende que el drama y teatro son acontecimiento teatral. La literatura es teatro en potencia y el teatro es cultura viviente, pues sucede en el tiempo y en el espacio real del tiempo presente. Lo que separa la literatura de la dramaturgia, no es el hecho representacional, sino el suceso de ponerlo en escena, no importa el texto que origine la acción. Dubatti de manera ejemplar clasifica los textos así:

- 1.- Texto dramático pre-escénico (texto escrito para la escena).
- 2.- Texto dramático- escénico (texto que tiene una verbalidad oral y escrita para el soporte audiovisual).
- 3.- Texto dramático post – escénico (texto literario de acciones verbales y se transforma en otra clase de texto verbal hetero-estructurado).
- 4.- Texto dramático pre-escénico (reescrituras del autor y pos-escénico, correcciones literarias).

La escritura dramática de nuevo signo que Dubatti sugiere en su *Cartografía Teatral*, describe la escritura dramática a los guiones y formas de escritura no convencionales. Esta denominación surge de la interacción posmoderna alejada de moldes y tradiciones específicas con una visión de dramaturgia 'sui generis', espontánea enlazada a la realidad del escritor de teatro que no corresponde a las notaciones tradicionales como las de Lajos Egri, H. Lawson y y Eric Bentley. Es una literatura dramática que se está haciendo en los laboratorios de Dramaturgia, que se aplica desde una teatralidad; las experiencias como “Escrito en el escenario”, que algunos grupos aplican para realizar espectáculos y que se constituye en una dramaturgia “*in situ*” que ha originado resultados espectaculares.

Es una manera de crear en la escena, interdisciplinaria, que utiliza la interacción de diversas disciplinas artísticas: cineastas, actores, directores, dramaturgos, bailarines, historiadores, escenógrafos, pintores, escultores, iluminadores, compositores y productores. Dubatti ha situado esta modalidad de creación como una tipología:

Ficción –no ficción.

Presencia-ausencia de enunciación mediática.

Relación temporal con el texto espectacular: anterior, simultáneo o posterior a la escena.

Sujeto creador: dramaturgia de autor, actor, director de grupo.

Sujeto de la notación dramática.

Presencia-ausencia de la notación dramática: texto dramático oral-representado y texto dramático escrito.

Rasgos de poéticas específicas (títeres, danza, teatro prosa).

Presencia- ausencia de autonomía literaria.

Texto concluido- en proceso.

Texto fuente- texto destino (texto traducido, texto adaptado).

Códigos de fijación textual: verbal, musical, iconográfico,, coreográfico.

Obra abierta- obra cerrada: según el grado de llenado de lugares de indeterminación.

Crítica textual. Capacidad de distinguir prínceps, variantes, versiones relevantes que constituyen otro texto.



Voraz / Fuente: difusionka.com.mx  
Foto: Álvaro Ros Tor

Crítica textual. Capacidad de distinguir prínceps, variantes, versiones relevantes que constituyen otro texto.

El nuevo concepto de dramaturgia abierta incluye: tema, forma, visión, estructuración, trama, personaje, ideas, lenguaje, signo, significado, lenguaje estructurado, performatividad, discontinuidad, la performance a mitad de camino entre el drama y el teatro mimético, refractario a la interpretación. El actor- autor como sujeto y figura central, deconstrucción, pluralismo, variedad de códigos.

### **Bibliografía**

Barthes, R. (1973). *Ensayos Críticos*. Biblioteca Breve. Barcelona, España. Editorial Seix Barral, S.A.

Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al teatro Comparado*. Buenos Aires, Argentina. Textos Básicos ATUEL.

de Marinis, M. (1997). *Comprender el Teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Colección Teatrología. Buenos Aires, Argentina. Editorial Galerna.

Lehman, H. (1999). *Teatro Posdramático*. CENDEAC. México. Editorial Paso de Gato.



# La palabra y el cuerpo olvidado en la dramaturgia de

## Diego Aramburo y Rodrigo García

Recibido: 20-11-2020  
Aceptado: 29-12-2020

**José Ramón Castillo<sup>1</sup>**  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil  
josecas99@gmail.com

**Resumen:** Diego Aramburo (Bolivia) y Rodrigo García (Argentina/España) reconstruyen con palabras casi inconexas la memoria violenta de un pasado marcado por el militarismo en sus países y de esta forma se exponen el cuerpo olvidado de las víctimas de estos periodos históricos. El objetivo fundamental se basa en revisar la relación de escritura entre las palabras que emplean los dos dramaturgos para marcar la memoria y el olvido del cuerpo dentro de un proceso violento. La metodología consiste en realizar una comparación de sus producciones teatrales donde resalta la idea de la palabra que expone el cuerpo olvidado, desde la memoria que emerge en imágenes violentas, lo que nos lleva develar la repetitiva estructura poética caracterizada por la exacerbación del discurso. Podemos decir que Diego Aramburo y Rodrigo García buscan desde sus propuestas dramáticas, la exposición de una memoria silenciada en sus contextos culturales, por medio de una estética caracterizada por palabras agresivas, polifónicas y vacías como representación de un pasado reciente.

**Palabras claves:** Memoria; Olvido; Cuerpo; Dramaturgia Latinoamericana.

---

1. Licenciado en Educación, mención Sociales (UCAT), Magister en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA), Fue profesor en la UNET. Director del Teatro Universitario y del Grupo Incinerador. Co- fundador de los Seminarios Bordes. Actualmente trabaja en Brasil y dirige proyectos teatrales.

## A palavra e o corpo esquecido na dramaturgia de Diego Aramburo e Rodrigo García

**Resumen:** Diego Aramburo (Bolivia) e Rodrigo Garcia (Argentina Espanha) expõem com palavras quase desconexas a memória violenta de um passado marcado pelo militarismo em seus países e desta maneira expor o corpo esquecido das vítimas. O objetivo fundamental é baseado na revisão das palavras que usam os dramaturgos para reconstruir a memória e o corpo esquecido dentro de um processo violento. A metodologia consiste em fazer uma comparativa do suas produções teatrais onde ressaltam a ideia da palavra que visibiliza o corpo desde a memória que emerge de imagens violentas, o que nos leva desvelar a repetitiva estrutura poética caracterizada pela exacerbação do discurso. Podemos dizer que Diego Aramburo e Rodrigo Garcia buscam a exposição de a memória silenciada em seus contextos culturais por médio de palavras agressivas, polifonias e vazios violentos de um passado recente.

**Palvras-chave:** Memoria; Esquecimento; Corpo; Dramaturgia Latino-americana.

*O passado não pode nos dar  
o que o futuro não conseguiu.*  
Andreas Huyssen

Diego Aramburo<sup>2</sup> (Cochabamba, 1971) y Rodrigo García<sup>3</sup> (Buenos Aires, 1962) poseen una poética violenta basada en la utilización de palabras casi inconexas, que permiten desarrollar una polifonía que marca la construcción de un cuerpo representado desde los vacíos del discurso, convirtiéndose en autores de piezas absurdas, irónicas, grotescas, violentas, de saltos vertiginosos casi indetenibles, para resaltar estos cuerpos que han sido olvidados por diferentes circunstancias temporales y en diversos contextos culturales latinoamericanos. Con esta idea no vamos entrar en el universo exclusivo del autor y su contexto, pues cada uno de los casos proviene de circunstancias muy violentas donde acontecieron revueltas militares y dictaduras férreas que diezmaron parte de la población. Sin embargo, estos sucesos les permiten entrar en el campo de la exploración de la palabra como herramienta que reafirma la existencia de un cuerpo olvidado que retorna de manera polifónica y estruendosa.

---

2. Dramaturgo boliviano nacido en Cochabamba fundador de Kikinteatro, ha desarrollado su trabajo teatral basándose en los contextos de su país, aspecto que le ha llevado a una proyección internacional con una estética de la violencia y la representación del imaginario andino contemporáneo.

3. Dramaturgo argentino nacionalizado español, fundador de La Carnicería Teatro, ha desarrollado una poética de transgresión y del discurso violento que cuestiona el imaginario europeo constantemente.

Y sé que esa historia no es nada. Es tan chica, es una enana blanca frente a la historia de antes, la de varios siglos y culturas y civilizaciones e imperios, pero luego están los otros, y Kant y Voltaire y “los indios no son aptos para la civilización y están predestinados al exterminio”, “los indios tienen la piel más gruesa, por eso hay que pegarles con palo más duro”, y el “Memorial de Remedios para las Indias” y la “Conquista del Desierto” o 'solución final' de estas partes del mundo y sesenta y cinco millones de muertos en la colonia, más de mil por día, uno por minuto, y todo en un instante de evangelización... Pero tampoco ese momento es mío. (Aramburo, 2016, p. 11)

Diego Aramburo, desde este enunciado en la pieza *Ukhupacha. Monólogo de mierda de un enano de mierda* (2016) y Rodrigo García en su pieza *La historia de Ronald el payaso de Mc Donald* (2009) vienen a construir una poética donde resemantizan la palabra y le dan valor de memoria a este cuerpo olvidado que ha sido despojado de su capacidad de enunciarse en el contexto intercultural. En otro sentido, las piezas buscan remarcar el cuerpo literario con la hipérbole de imágenes, la violencia de lo grotesco y la reconstrucción de discursos polifónicos que tienden a ser inconexos.

Es el destino, joder.

¿Para qué tuvimos Auschwitz

¿Para nada?

¿Para qué tuvimos las Islas Malvinas?

¿Para nada?

¿Y Afganistán?

¿Para nada?

Tuvimos Malvinas, tuvimos Afganistán, tuvimos Auschwitz para aprender de una puñetera vez que alguien tiene que poner la otra mejilla, esto no avanza, joder. (García, 2009, p. 401)

## La palabra violenta que señala el cuerpo olvidado

La palabra es el medio más simple para semantizar el contexto en el que se ubica quien la emplea, ella se usa para denominar el objeto en sí mismo, y este a su vez, se expande en la construcción del imaginario cultural. Por tal razón, la palabra es una derivación de lo que significa y de su significante, capaz de nombrar al cuerpo olvidado en espacio y tiempo para permitir que este se represente y tenga un lugar de enunciación. Pero aquí es donde tendremos este conflicto, entre lo que el cuerpo es en sí –en caso que se logre desentrañar esta gran premisa- y lo que el contexto cultural le asigna para su representación. Tal vez sea un laberinto donde el camino siempre lleve a una repetición interminable, pero el recorrido es este discurso fracturado por el olvido constante.

De acuerdo con Huyssen, la imposición de olvido sobre hechos que sucedieron de manera violenta en contextos culturales acarrea una huella en la memoria, pues será siempre sesgada desde el mismo instante en que se sufre el acontecimiento, caso de bombardeos, terrorismo, masacres o genocidios, las imágenes de las víctimas, testimonios y narrativas son ajustadas adrede por sistemas de coerción, generando múltiples formas del olvido, ya sea colectivo o público (Huyssen, 2014, p. 163 y siguientes).

Es un mecanismo de apropiación del olvido transformado en espacio mediático para exaltar la imagen específica de la víctima o del victimario en una dialéctica constante sobre oprimidos y opresores, lo que nos lleva a la mirada sesgada de los hechos; claro ejemplo, los medios de comunicación y su incesante bombardeo de memorias avasallantes, donde un bando relata una versión con respecto al otro. Esto no sólo ocurre con la espectacularización de la violencia, como el caso de Alemania, Argentina, Iraq o Palestina, sino que responde a un contexto donde la historia es reconstruida con el beneficio del centro de poder que allí prevalece: *“E claro que os debates sobre a memoria nacional estão sempre imbricados com os efeitos das mídias globais e seu foco em temas tais como genocídio e limpeza étnica, migrações e direitos das minorias, vitimização e responsabilidade”* (Huysen, 2000 p. 17).

Siguiendo en esta misma línea, Huysen nos plantea un proceso de exacerbación de la memoria desde el capitalismo, donde la estruendosa campaña de imágenes mediáticas nos conduce a una emancipación del olvido, pero ¿hasta qué punto esto es peligroso? En medio de la reacentuación de la memoria sesgada, se cae en el conflicto de la industria cultural, que es la paridad planteada por Theodor Adorno y su banalización inminente sin control. Y es que en esta paridad, Huysen sabe llevar bien el destino último de la memoria que puede convertirse en industria cultural, en el intento de emanciparse del olvido, y en consecuencia, ha sido llevado a cubrirse de palabras transformadas en imágenes que tratan de ilustrar algunos aspectos de los hechos violentos. Pero las palabras siempre estarán supeditadas a una línea conceptual específica; ejemplo, la mitificación del holocausto nazi, la banalización mediática de las guerras en el medio oriente, caso Iraq, Palestina y recientemente Siria o la grandilocuencia del 11 de septiembre de 2001<sup>4</sup>.

Esto lo vamos a encontrar de manera recurrente en Diego Aramburo y Rodrigo García, es ese juego entre la enunciación de la palabra como fragmento casi inconexa que busca la correlación entre las partes del texto para llegar a exponer esta memoria con lugares comunes, situaciones históricas de dudosa credibilidad o caricaturización de los hechos, donde la memoria nacional y la ironía ante los sucesos que generan en los medios gran interés público, terminan siendo un fuerte basamento narrativo.

---

4. Sobre este punto Rocco Mangieri en su trabajo *Ipsa-Facto. La Insoportable estética de la desaparición antes y a partir de la caída d las Twins Towers* de 2012, nos indica que la caída de las Torres Gemelas y su espectacular transmisión en vivo permite la construcción performática al mejor estilo del *reality show*, y vemos un cuerpo exacerbado e hiperbólico que se va narrando de manera rápida, logrando construir una memoria sesgada que se inclina hacia un objetivo claro de victimización. Esto permite generar una serie de imposiciones de fechas, lugares y hechos como en una especie de filme preconcebido. Además, nos habla de una forma nueva de ver los hechos bélicos como escenarios que grafican la necesidad de transmitir en vivo, y establecer el guión en una suerte de agredidos y justicieros desde CNN, por ejemplo, y demás cadenas privadas financiadas desde el departamento de estado de los EE.UU. Pero no sólo queda allí, sino que se establece el olvido, invisibilizando las víctimas y enaltecendo el hecho violento del agresor, señalándolo con la palabra *terrorista* como nomenclatura mediática hacia los contrarios. Lo que nos va haciendo la idea de una construcción de memoria sesgada y sin posibilidad de contrastar hechos.

Para Diego Aramburo la palabra construye este cuerpo olvidado en listados de acciones que repercuten en su entorno, pero al mismo tiempo busca esta carga de violencia irónica colmada de humor e ironía que genera el personaje principal. Desde el mismo instante en que se señala el título de obra ya inicia el conflicto de esta memoria irónica; por ejemplo *Ukhupacha*<sup>5</sup>, pese a tener una connotación ritual del mundo subterráneo Inca, va acompañada de la frase “enano de mierda”, lo que nos refiere a esta conexión de la historia oficial reciente cargada más de palabras que de hechos, según lo explica el mismo autor, que se extienden a lo largo de la pieza y se repiten al final, donde hay un retorno de todo el recorrido narrativo. Este ir y venir de imágenes casi similares es una herramienta que se aplica adrede para crear la narrativa caótica con un final estruendoso. Para esto revisemos la didascalía del inicio del monólogo:

La única indicación previa, para este monólogo, es sobre la expresión infantil que se sugiere para el enunciante –suerte de “enano”, lo que aludiría al 'dios de la abundancia' andino, el Ekheko, que es un pequeño ser mitológico mezcla de humano mezquino con dios bondadoso y que regenta los tesoros materiales del mundo y la naturaleza. 'Ukhupacha' precisamente significa 'el reino de abajo', que es donde residen dichas riquezas –en la Y, al ser éste ser/personaje el detentor de la riqueza, fácilmente uno asume que es también el detentor de la historia (al menos la oficial), quien la escribe a capricho... (Aramburo, 2016, p.1)

Rodrigo García por su parte reconstruye este cuerpo olvidado desde la palabra en un discurso frontal e hiperrealista, que lleva de manera violenta relatos de genocidios hacia espacios comunes del consumo capitalista, desde la elaboración de su personaje *Ronald el Payaso de Mc Donald* que planea envenenar los niños que compran la *Happy Meals* en una especie de acto reivindicador para salvarlos de la masacre capitalista desde la muerte.

Sólo estudio la relación de los gases y de la comunicación de los gases con el cerebro por medio de los eructos. Y las deformaciones del pensamiento y las deformaciones de la conducta. He pensado seriamente en envenenar los Happy Meals de los niños. Con matarratas. Porque mejor que mueran rápido, ese domingo, a que anden toda la vida con la cabeza hecha una peste y echando pestes, o sea, echando pensamientos que apestan, joder. Y las cosas que yo pienso, ojo... las hago. Lo común es que una persona piense muchas cosas y que no haga nada. O que piense cosas terribles y al final siempre acabe haciendo cosas más o menos correctas. (García, 2009, p. 404)

Este fragmento del personaje se construye en un cuerpo literario representado que transforma lo polifónico en horror y humor, pero más adelante la página se va atosigando de palabras, listados, frases que desembocan en las torturas de Argentina durante las

---

5. *Ukhu Pacha* es un vocablo Inca proveniente del quechua que se puede interpretar como el submundo, inframundo o el mundo de los Muertos, sobre este tema Verónica Cereceda nos indica que es el “universo simbólico conocido, en el pensamiento de los Andes, como Ukhu pacha o «mundo de adentro, mundo de abajo». (Cereceda 2012 p. 313)

dictaduras militares. Allí encontramos la posibilidad de desempolvar este cuerpo olvidado, para seguir a Huyssen, y vemos que se reconstruye una memoria por medio del objeto mencionado, de personajes y situaciones que fueron selladas por el capitalismo en una especie de atmósfera exclusiva de tratados de paz, por ejemplo el “Nunca más”<sup>6</sup>, pero este cuerpo olvidado surge de nuevo, en modo de enunciación directa como posible metáfora que se contradice. Esta idea contradictoria entre la enunciación directa y la metáfora, genera un cuerpo que se reforma y se oculta por palabras agresivas que transitan en lo violento, lo irónico y lo grotesco, dejando ver su trasfondo de esa memoria escondida.

Un torturado puesto en libertad, tiene pánico hasta de quemarse los labios con una taza de té demasiado caliente. Seguramente hay vídeos de las torturas dirigidas por Jorge Rafael Videla en la Argentina a partir de 1976 y hasta 1984. Sí que los hay. Sólo que están bien guardados. Pues que los pongan cada tarde junto a los dibujos animados; antes y después de los Picapiedras, porque es infinitamente más sano, esclarecedor y realista que tus hijos vean vídeos de torturas reales que putos dibujos animados de mierda. (García, 2009, p. 402)

## Cuerpo Olvidado

La representación del cuerpo en el contexto intercultural que lo expone, nos indica que tanto la palabra como el cuerpo van a construirse de acuerdo a los contextos en los que se interrelacionan, y de esta forma su función intercultural estará supeditada a las relaciones temporo-espaciales que los presionan a coexistir.

[...] se puede hablar de interculturalidad como tal. Lo intercultural supone previamente el reconocimiento del otro, “la otredad como valor, como objeto de valor”, incluso como “significante enigmático y seductor” del cual todavía no conocemos sus efectos y sentidos pero que nos “atrapa” en la red de su producción significativa. (Mangieri, 2013, p. 2)

¿Pero qué ocurre cuando esta relación de “reconocimiento en el otro” funciona como definición de vacíos que prevalecen en los imaginarios colectivos? Estos son provocados a su vez por dos categorías como son la memoria y el olvido, y es donde entran en conflicto las poéticas de Diego Aramburo y de Rodrigo García cuando intentamos buscar la razón de existencia de sus excesos de palabras casi inconexas en cada una de las obras.

---

6. Sólo es una referencia al “Nunca más” firmado por los argentinos durante el gobierno de Menem ante las atrocidades de los militares, pero es una fiel copia de los mecanismos de olvido aplicados por los alemanes ante el Holocausto, permitiendo así una nueva estructura de imaginarios que logren reafirmar una renaciente y manipulada “identidad nacional”, que de seguro va tener asidero en monumentos físicos que empiezan a invisibilizarse con el paso del tiempo. Aquí es donde Huyssen etiqueta este olvido como “obligatorio” que sólo será silenciado por la cotidianidad del mercado, los impulsos capitalistas y toda una cultura superflua de compra-venta de frases, objetos y edificios que se van difuminando.

Entrar en estas estructuras nos permite encontrar las líneas interculturales que se conectan en corrientes narrativas, el sentido conceptual y cómo desembocan en una extensión polifónica de palabras que tratan de señalar un elemento que les son comunes, pero que fue olvidado.

El cuerpo se resignifica de forma polisémica, es decir, de él sobresale el contexto que va generar un significado específico, y se responde con una representación escrita de manera abrumadora, de allí el resultado de su proceso intercultural, por esto el cuerpo olvidado, para los dos dramaturgos estará ceñido por la polifonía que remarca el absurdo y se impone, pero el texto en sí trata de mantener a flote los giros que dan los excesos de palabras. Aquí el aspecto dramático simplemente va armando una serie de listados para componer un cuerpo en su totalidad al final de la pieza, las formas narrativas son cuerpos que se nombran, y se remarcan de manera reiterativa, pero al unir cada una de las partes vemos la construcción no sólo del personaje, sino que se visualiza por completo el cuerpo olvidado y envía toda su carga semántica.

Podemos buscar en cada una de las piezas seleccionadas estas estructuras y encontrar que hay una diversidad de elementos que bien podrían ser una respuesta al contexto sociopolítico en el que conviven los autores. En este caso nos limitaremos a la construcción de este cuerpo olvidado compuesto por palabras que no dejan de fluir y que son el resultado de un proceso de escritura que ha sido forjado desde los escenarios y la manipulación de sus elencos. Sin embargo, es necesario definir bien el contexto del cuerpo que va a tratar de sobrevivir en el tiempo y empieza a desempolvar los vestigios de una memoria que bien pudo ser olvidada de manera voluntaria por estructuras de poder, y permite que los vacíos narrativos aparezcan de manera estrepitosa o violenta desde las frases y estructuras lingüísticas.

Gustavo Geirola, basado en la idea de Lacan y la construcción del reflejo del otro, plantea que en los vacíos de un suceso traumático, como el caso de una desaparición, represión o violación, el cuerpo representa en sí mismo un proceso de olvido<sup>7</sup> voluntario (Geirola, 2018, p. 235); o peor aún, obligatorio, que lo conduce a una exacerbación del discurso donde los vacíos se reconstruyen con discursos hiperbólicos.

Y entonces soy de los afortunados que ven “Barnaby Jones”, y en la radio está “Kalimán”; se construyen las Torres Gemelas, China suspende la prohibición de Shakespeare y en Argentina Mafalda y Sui Géneris dicen 'adiós'; en Estados Unidos un error humano alerta la guerra termonuclear final; Irak invade Irán y en todo el continente reina la CIA: veo morir o desaparecer a mitad de mi generación; pero por suerte están “Dallas”, “Chiquitita” de Abba, y el recuerdo de mi amor –la del concurso que vi cuando chico, en televisión. (Aramburo, 2016, p. 5)

---

7. Esta especulación se inserta en función de los patrones que utiliza el psicoanalista francés para definir los vacíos dejado por el centro de poder, sobre todo, al revisar el texto de Lacan sobre la lectura que logra hacer de Foulcault y su imagen del Otro que se mira al espejo y se distorsiona. *Punto*, que Gustavo Geirola (2018) destaca con mucha insistencia en función de la literatura del norte de México que se interna en las desapariciones en la frontera y los retornos de este imaginario cargados de violencia verbal.



Morales obra de Diego Aramburo / Foto: Siim Vahur / Tomada de: [www. diegoaramburo.com](http://www.diegoaramburo.com)

La palabra entra en juego de nuevo y el resultado es la polifonía semántica que está allí emergiendo para cuestionar el contexto, las posibilidades de una desaparición del cuerpo terminan siendo renombrado al aparecer de manera inconexa, pero son herramientas narrativas para recordar un período específico. En este caso de Aramburo, la referencia al contexto político de Bolivia donde la desarticulación del estado ante los embates de la economía llevó al país a enfrentamientos crueles durante el siglo XX como el caso de la Guerra del Chaco, las incursiones guerrilleras del Che Guevara, el movimiento indígena y campesino, la masacre de los mineros, que a fin de cuentas, los culpables que desataron los sucesos fueron absueltos y se transformaron, posteriormente, en partidos políticos que no se orientan ideológicamente, sino que se someten a las líneas que el poder se plantee. Es evidente esta conexión de Aramburo con la historia boliviana y la herramienta que desarrolla, es este monólogo colmado de palabras y frases que parecieran inconexas, pero al unificarlas están creando un cuerpo que se resignifica, que sale del olvido y ahora regresa con más fuerza en rechazo a los sucesos traumáticos del colectivo.

Es la era de la Guerra de las Malvinas, la guerra de las galaxias de Ronald Reagan, el rey de la cocaína Roberto Suárez, que ofrece pagar la deuda externa de Bolivia; las colas y el salario mínimo en costales y más del 600% de hiperinflación, “Bolivia se nos muere” y viene la relocalización. Es “La Familia Ingalls”, “Colorina” y “Los Ricos También Lloran” en la televisión. (Aramburo, 2016, p. 6)

En este punto el vacío del cuerpo olvidado sale a flote desde un relato irónico que cuestiona su contexto, además de renombrar y denunciar que detrás de los olvidos están las palabras ocultas en sombras de lo que aconteció. Estas formas de agresividad discursiva están presentes en la dramaturgia del escritor boliviano y se manifiestan constantemente.

Por su lado Rodrigo García en una compleja red de relatos va creando una paridad entre lo que acontece en la Argentina de los setenta, hace hincapié en las desapariciones y su metáfora se empieza a hilar desde las tiras cómicas o dibujos animados de la *Warner Brothers* con el personaje del Gallo Claudio, que va a representar la violencia por la violencia, por ello en la obra *La historia de Ronald...* se llena de imágenes hiperbólicas que se entrecruzan unas a otras en una suerte polifónica semántica de lugares comunes que en conjunto señalan a los culpables de las torturas y desapariciones.

Los americanos dibujaban sus dibujos animados y financiaban la tortura en Chile, en la Argentina y en África. Dibujaban resurrecciones ficticias en los dibujos animados y la memoria de tus muertos en Santiago y en Buenos Aires. Exportaban por un lado dolor real y, por otro, técnicas de olvido en forma de dibujo animado. Cada mañana, millones de niños frente a la tele aprendían esto del gallo Claudio: aprendían a aguantar y a estarse callados. Pero con el paso de los años, no consiguieron que ninguno olvide (García, 2009, p. 402).



*Gólgota Picnic* de Rodrigo García / Tomada de: [www.eltelegrafo.com.ec](http://www.eltelegrafo.com.ec)

Sin embargo, para llegar a este punto volvemos a Lacan en su necesidad de revisar un discurso que lacera para poder encontrar esta memoria que fue olvidada, y para regresar debe estar en conexión con aquello que la obligó a olvidar, pero antes de entrar en este laberinto de vacíos generados por la memoria apagada, consideramos que es justo seguir el enunciado de Huyssen (2014, p. 157) al decir, que el olvido tiende a marcar silencios, desarticulación, evasión, apagamiento, desgaste, represión, cuando hace referencia a las formas en que la memoria fue impedida, manipulada y obligatoriamente olvidada, porque tanto Lacan como Huyssen coinciden en un discurso que se aferra a la reconstrucción del torturador o del opresor, pero que regresa de manera violenta, definiendo un cuerpo olvidado en un cuerpo resignificado donde cada uno de sus fragmentos muestran las cicatrices dejadas en el camino.

Una nación cree que puede desollar Hiroshima y quedar impune. Que puede destrozarse económicamente Argentina y quedar impune. Que puede bombardear cualquier pedazo de tierra y quedar impune. Y hace propaganda del discurso opuesto: dicen que son un pueblo herido. (García, 2009, p. 405)

Rodrigo García, en una especie de discurso caricaturesco empieza a erigir palabras que señalan este cuerpo enviado al olvido, posiblemente llega al punto de su inexistencia, pero es renombrado para no dejarse ahogar en las formas manipuladas del relato oficial. Ante esto Miguel Rubio (2010, p. 273) nos indica que el olvido regresa en fragmentos y trata de incorporar su carga violenta en las conciencias de quienes han sido víctimas de una desaparición, y esta imagen que se deconstruye vuelve de nuevo en forma desarticulada, donde cada uno de los elementos está siendo renombrados de acuerdo al espacio donde son referidos<sup>8</sup>.

Aquí retornamos una y otra vez a Lacan y la imagen del Otro en el espejo que él mismo indaga, pero que es la representación de su cuerpo al mirarse en el vacío del reflejo, entonces, sólo regresa por medio de una imagen distorsionada, colmada de señales violentas que intentan unir estos fragmentos. Sin embargo, al llevar esta idea del cuerpo

---

8. Miguel Rubio junto con Yuyachkani Teatro en Perú desarrolla una poética de construcción de personajes, basado en relatos de desaparecidos durante la dictadura de Alberto Fujimori y la reyerta contra Sendero Luminoso, que dejó un saldo sangriento en las comunidades indígenas y campesinas. Uno de los trabajos más representativos ha sido *Adiós Ayacucho*, basado en el cuento homónimo de Julio Ortega, donde el personaje regresa de la muerte para buscar su cuerpo fragmentado y olvidado en una fosa común, diciendo este parlamento: "Sus antropólogos e intelectuales han determinado que la violencia se origina en la subversión. No, señor, la violencia se origina en el Sistema y en el Estado que usted representa. Se lo dice una de sus víctimas que ya no tiene nada que perder, se lo digo por experiencia propia. Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal entero, aunque sea enteramente muerto. Al final dudo seriamente si usted leerá esto mío." (Rubio, 2010, p. 273).

fragmentado a las palabras, estas se recrean en formas, frases, gramática agresiva, ritmo sin pausas para el lector, o para el espectador en caso de su representación teatral. Me permito citar a Geirola con referencia a este caso que plantea Lacan:

[...] el otro como individuo, el objeto amado al que podemos alcanzar, sino solo su imagen, su sombra, la ilusión y ficción que lo mantienen en la prisión de la fantasía, del fantasma. Y esa imagen está hecha, obviamente, a la medida del yo, que divide el mundo entre lo que le es afín y ama, y lo que no le resulta idéntico, lo que no calza en su propia imagen y a la que dirige su agresividad. Esta tensión se da en el yo mismo (Geirola, 2018, p.135).

El cuerpo olvidado retorna con esa carga simbólica que genera la hipérbole, lo que nos lleva a convivir con imágenes grotescas que se niegan al silencio y a la soledad del vacío, es decir, hace que el cuerpo se resignifique, y al hacerlo, se niega a sí mismo en una idea nueva. Tal vez resulte paradójico, pero si seguimos a Geirola, esta imagen que nace ahora, será una visión desde los fragmentos para negarse al olvido y lo lleva a transformarse en una versión de sí que niega su desaparición.

Y aparece un último proceso que es la imagen carente de aceptación, que está claramente escrita en los dramaturgos Aramburo y García en todas sus piezas, lo que nos lleva a reafirmar que buscan su retorno en el otro y no hay respuesta posible dando paso a la “imagen violenta” en la incertidumbre de su propia versión.

Una revolución cultural. Un centro socio cultural con folklore, con fiesta, con chicha, macramé, artes marciales, pilates y jardín de infantes [nada de producción intelectual porque ser intelectual es pretencioso y agranda el ego y uno debe organizar horas cívicas y mantener el perfil popular.] (Aramburo, 2016, p.13)



Camila Rocha en *Romeo y Julieta* de Aramburo en Colombia / Foto: Sandra Zea / Tomada de: <https://kiknteatr.com>



Puesta en escena de Rodrigo García / Foto tomada de: [www.proyectoduas.com](http://www.proyectoduas.com)

#### O en el caso de Rodrigo García:

Que aprendan. Que aprendan del perro del gallo Claudio, joder. A curar las heridas... ¡Y a olvidar! Mientras que el dibujo animado olvida y se prepara para la siguiente entrega, como si nada hubiera pasado, el torturado cada mañana sale de su celda un poco más mermado, física y psicológicamente. Un tipo de 35 años o una mujer embarazada no aguanta diez sesiones de electricidad sin que el cuerpo y el cerebro se queden marcados para toda la vida... Y ojo con la frase «toda la vida». (García, 2016, p. 401)

En el caso del imaginario colectivo, la memoria es una herramienta simbólica para renombrar el olvido, y el cuerpo resalta como movimientos totalmente performáticos, tales como Madres de mayo (Argentina), Cásate con la verdad<sup>9</sup> (Perú), Ni una menos (México) o los museos de la memoria (Chile o México), entre muchos otros diseminados en cada uno de los países Latinoamericanos, transformados en organizaciones que recogen estos “cuerpos olvidados” de memorias y logran armar una polifonía de relatos, imágenes y crónicas, dejándonos una visión agresiva del vacío generado por la desaparición o por el secuestro. Para la investigadora y artista mexicana Diana Taylor (2011, p.8) esta representación es un acto político que camina por la censura, y el cuerpo empieza a sufrir deformación por parte de sus espectadores cuando intentan buscar los puntos vacíos que

---

9. Performance de apropiación de espacios en Lima Perú el 28 de mayo de 2011, hecho que es parte de un movimiento por visibilizar los desaparecidos por el conflicto armado. Video en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=ZzH8yRXXcaA>

cubre todo el relato, lo que desencadena una amalgama de imágenes violentas desde las palabras escritas e interpretadas en voz alta, en performance o en teatro. Por esta razón, el cuerpo olvidado no sólo es renombrado por las letras que de él se desprenden, sino que en sí mismo está tratando de representarse consciente e inconsciente.

Mientras exista este vacío del hecho ocurrido la palabra será la herramienta para devolver su significado desde una perspectiva caótica. He allí donde se resume este método que hemos tomado de Geirola (2018) para tratar de explicar las categorías de la violencia y sus variables en el teatro de Diego Aramburo y Rodrigo García, que como consecuencia vemos que las piezas se mueven en espacios casi atemporales con múltiples aristas que las convierten en laberintos de palabras polifónicas, pero que develan ese cuerpo que fue olvidado.

La palabra jugará un papel fundamental en la construcción de esta representación del cuerpo olvidado, para establecer una relación de tiempo y espacio en los elementos que le son propios, colmados de estos vacíos de la memoria que fue olvidada oficialmente.

Para Miguel Rubio esta relación de espacio-tiempo es lo que nos lleva a una persistencia de la memoria, donde el discurso es causante de una imposible conciliación de cada una de las partes involucradas, por el contrario, es el momento para mostrar este conflicto que igualmente quedará en el olvido por fragmentos. Por ello retornamos una y otra vez a Geirola (2018), quien nos indica que el discurso violento estará allí donde el cuerpo no se reconoce, pues no ha tenido la oportunidad de reconstruirse a sí mismo, y el reflejo del otro es una idea de construirse en sí, porque este reflejo regresa en una imagen distorsionada que aparece en detalles y termina siendo un discurso deformado que va a concluir, en el caso de la dramaturgia, en la violencia de la palabra como herramienta para imaginar este cuerpo olvidado.

Un torturado puesto en libertad, tiene pánico hasta de quemarse los labios con una taza de té demasiado caliente. Seguramente hay vídeos de las torturas dirigidas por Jorge Rafael Videla en la Argentina a partir de 1976 y hasta 1984. Sí que los hay. Sólo que están bien guardados. (García, 2009, p. 402).

## **Palabras en los cuerpos, cuerpos en las palabras**

Víctor Fuenmayor (2007, p.168) define el cuerpo como el espacio de los significantes, es el territorio de representación de esa amalgama de símbolos culturales que se manifiestan constantemente de manera consciente e inconsciente, y en este punto introduce el término de “descongelamiento del cuerpo” donde él siempre tendrá las señas de su contexto que incluye los vacíos de la memoria. Entonces, el cuerpo se convierte en ese depositario de carga simbólica de experiencias, pero cuando esta memoria es obligada al olvido involuntario, es el mismo cuerpo quien empieza a buscar sus referentes en el vacío, pero en un vacío que le es incierto. Aquí se deja un cuerpo a la deriva colmado de preguntas

sin respuestas, que en el caso de los dramaturgos en estudio se transforma en palabras que caen como grandes avalanchas polifónicas que intentan descongelar este cuerpo y sus significantes en medio de un contexto caótico.

Este descongelamiento del cuerpo, será representado por palabras repletas de letras, al parecer inconexas, pero que llevan una carga simbólica específica en formas discursivas que rescatan una memoria trastocada de un olvido difuso.

Nos remitimos a Huyssen (2011), “el olvido es necesario para esta reconstrucción de la memoria”, y es que el olvido es este vacío que el cuerpo no puede encontrar, que es parte de lo que le fue arrebatado, pero el mismo cuerpo trata de resignificarse para entrar en medio de una hecatombe de relaciones interculturales. Por ejemplo, en medio de las acciones del teatro en todo el continente latinoamericano encontramos que las piezas llevan gran parte de esta relación de procesos traumáticos que han sido despojados de la memoria, llámese el teatro del norte de México con las mujeres y los migrantes desaparecidos en la frontera, el conflicto armado de Colombia y la desaparición de la población civil en los últimos sesenta años, caso similar en Perú con hechos mencionados o en Bolivia con las dictaduras que le acompañaron en los setenta y ochenta desde Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay donde los saldos son descomunales, y las recientes muertes en Venezuela por el conflicto político del cual salen cifras y datos muy alarmantes. Entonces, en medio de este largo inventario de dictaduras, genocidios, guerras y enfrentamientos civiles, sólo prevalecen las palabras con una carga más política que emocional, para señalar este cuerpo que pretende ser olvidado pero que siempre retorna de su congelamiento una y otra vez.



Puesta en escena de Rodrigo García / Foto tomada de: [www.proyectoduas.com](http://www.proyectoduas.com)

Ahora bien, Rodrigo García recrea estos cuerpos de manera polifónica con elementos literarios que transitan en lo absurdo, lo irónico, lo grotesco y lo obscuro, de manera que trae a referencia formas en que el olvido se mantiene en el cuerpo maltratado. Esta propuesta nos trae de nuevo a Huysen (2011), y es que la memoria nace del olvido que se instaló como mecanismo para sobrevivir, de manera que la memoria persiste en la hecatombe de sonidos que genera el vacío del olvido.

## Aproximación para concluir

Tal vez es la necesidad de instalarnos en la palabra desde su estructura poética para modificar la morfología del texto, las imágenes hiperbólicas y las referencias a la violencia lo que permita avanzar hacia la aplicación de símbolos culturales, demarcando espacios aun incomprensibles que surgen como mecanismos de memoria.

Vemos que en los casos de Diego Aramburo y su mundo subterráneo de *Ukhupacha*, y de Rodrigo García con *La Historia de Ronald el payaso de Mc Donald* como el concepto y la estructura literaria reconstruye las voces de los silenciados de manera polifónica, por ello consideramos que sus poéticas dramáticas son una especie de espiral retórica que reclama la reconstrucción de una memoria histórica callada oficialmente y que es parte de ese pasado reciente de Latinoamérica.

[...] y entonces uno critica qué, ¡nada!, otras cosas de mierda, las inventadas, y entonces uno está contra y a favor, y de tanto revolcarse en la mierda, uno está muriendo en la mierda cuando en realidad uno debiera haber tenido el cielo en las manos, porque estaba escrito hasta en la mierda ¡que uno no es cualquier mierda! (Aramburo, 2016, p.14)

Finalmente, los dos autores tienen esta necesidad de representar el cuerpo olvidado con palabras y las palabras regresan como cuerpos violentos que se resisten al olvido, y de igual manera van a denunciar los grandes vacíos que aún quedan en los contextos en los que se mueven, de esta manera exploran en una dramaturgia agresiva que resalta el cuerpo del olvido, y la memoria estará emergiendo de las fuerzas violentas que la ocultaron.



Camila Rocha en  
*Romeo y Julieta* de Aramburo.  
Foto: Ignacio Prudencio  
Tomada de: <https://kiknteatr.com>

## Referencias

- Aramburo, Diego (2016). *UKHUPACHA. Monólogo de mierda de un enano de mierda* (Inédita). Cochabamba.
- Cereceda, Verónica (2012). Mito e imágenes andinas del infierno. En: *Mitologías Amerindias*. Editorial Trotta. Madrid. Pag.313.
- Fuenmayor, Víctor (2010). Corporeidad, semiosis y memoria. *Revista Situarte*. Volumen 5, N.º9. Disponible en:  
<http://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/15997/15970> Fecha de acceso: 12 sep. 2020.
- Fuenmayor, Víctor (2007). *El Cuerpo de la Obra*. Maracaibo: Universidad del Zulia. 2007, p. 485.
- García, Rodrigo (2015). “En Madrid me han despreciado siempre”. Madrid, Diario *El País*. Entrevista realizada el 29 de mayo de 2015.
- García, Rodrigo (2009). *Cenizas Escogidas*. Segovia: La Uña Rota.
- Geirola, Gustavo. (2018) *Dramaturgia de frontera/dramaturgias del crimen. A propósito de los teatristas del norte de México*. Argus-a Vol. VII Edición N° 28 / Junio 2018 California - U.S.A. / Bs. As.- Argentina. Libro en línea:<http://www.argus-a.com.ar/ebook/710-dramaturgia-de-frontera-dramaturgias-del-crimen-a-proposito-de-los-teatristas-del-norte-de-mexico.html> Fecha de acceso: 20 agosto. 2020.
- Huysen, Andreas (2014). *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*(coordenação Tadeu Capistrano) Tradução Vera Ribeiro. 1 ed. Río de Janeiro: Contraponto Museu de Arte do Río.
- Huysen, Andreas (2011). “El olvido es siempre la sombra de la memoria”.Diario *El País*. Entrevista realizada el 23 de abril de 2011. Madrid.  
[https://elpais.com/diario/2011/04/23/babelia/1303517581\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/04/23/babelia/1303517581_850215.html) Fecha de acceso: 23 agosto. 2020
- Huysen, Andreas (2000). *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Río de Janeiro: Aeroplano.
- Lacan, Jacques (1998). *Aún. El seminario de Jacques Lacan*. Libro 20. Bs As: Paidós.
- Mangieri, Rocco (2013). Corpos em ação, artes vivas e interculturalidade. *PesquisAtor*, [S.l.], n. 2, may 2013. ISSN 2238-7838. Disponível em:  
<http://www.revistas.usp.br/pesquisator/article/view/56403/59521>. Acesso em: 20 apr. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-7838..pesquisator.2013.56403>.

- Mangieri, Rocco (2012). Ipso-Facto. La Insoportable estética de la desaparición antes y a partir de la caída d las Twins Towers. Revista *Actual Investigación*. N° 72, año 45, n° 01 (2012). Disponible en:  
<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/4630/4400F>  
Fecha de acceso: 03 nov. 2020
- Mangieri, Rocco (2011). Cuerpos en interacción: teatro, danza y multiculturalidad. *Actual Divulgación*, [S.l.], n. 71, p. 104-111, oct. 2011. Disponible en:  
<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualdivulgacion/article/view/3393/3294>.  
Fecha de acceso: 14 feb. 2020
- Rubio, Miguel (2010). Persistencia de la Memoria. En *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica* / coord. por Oscar Cornago Bernal, ISBN 978-84-8427-686-9, págs. 265-287.
- Taylor, Diana y Marcela A. Fuentes (edits.) (2011). *Estudios avanzados de performance* / ed. e introd. general de Diana Taylor, ed. e introd. de cada capítulo de Marcela A. Fuentes; trad. de Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. — México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011



# Retratos de rechazo y apego en *Prière d'un petit enfant nègre*, de Guy Tirolien

Ilustración tomada de: [www.youtube.com/watchv=FIWRavNt40s](http://www.youtube.com/watchv=FIWRavNt40s)

Recibido: 07-12-2020

Aceptado: 09-01-2020

**Nathaly Pineda<sup>1</sup>**

Universidad de Los Andes, Venezuela

nathalypineda5@gmail.com

**Resumen:** El presente artículo se propone desvelar y analizar las dos emociones presentes en el poema *Prière d'un petit enfant nègre* (1961), de Guy Tirolien; por cuanto estas emociones diametralmente opuestas representan una parte de la realidad de la sociedad postcolonial. En dicho poema se resalta especialmente la sociedad antillana de la época, y se desenvuelve a partir de las impresiones y opiniones de un pequeño de raza negra que ruega y a la vez explica sus razones para no querer asistir a la escuela "de blancos". La primera emoción es el *rechazo* a esa escuela, porque representa un universo totalmente extraño y nada atractivo para él. La segunda emoción es el *apego* que el niño siente hacia lo propio, hacia el sentir y las costumbres de su gente y lo que en su sociedad queda sin contaminar. Para el análisis de dicha obra, se toman en cuenta nociones y reflexiones de autores antillanos, reconocidos por su preocupación respecto a la cuestión negra: Aimé Césaire, Frantz Fanon, Maryse Condé y Patrick Chamoiseau. De igual manera, se explora la noción de "complejo de inferioridad", descrita por algunos de los autores antes mencionados.

**Palabras clave:** Autores antillanos; Época postcolonial; Complejo de inferioridad; Apego; Rechazo.

---

1. Licenciada en Idiomas, profesora en la Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira.

## Portraits of rejection and attachment in *Prière d'un petit enfant nègre*, de Guy Tirolien

**Abstract:** This work intends to reveal and analyze the two emotions present in the poem *Prière d'un petit enfant nègre* by Guy Tirolien, since these emotions diametrically opposed represent a piece of the reality of postcolonial society. In this poem, the Antillean society of the time is specially reflected and it is developed through the emotions and opinions of a little black boy who begs as well as he explains his reasons not to attend a school "for white people". The first emotion is rejection to that school, because it represents a completely strange universe and not attractive at all for this little boy. The second emotion is the attachment that he experiences to what is his, to the feelings and traditions of his people, and what, in his society, is left uncontaminated. For the analysis of this poem, notions and reflections of Antillean authors will be included. These authors are recognized for being specially concerned about the black situation: Aimé Césaire, Frantz Fanon, Maryse Condé y Patrick Chamoiseau. The notion of inferiority complex will also be analyzed as described by some of the aforementioned authors.

**Keywords:** Antillean writers; Post colonial time; Inferiority complex; Rejection; Attachment.

### El argumento

Al partir de los argumentos expuestos por Aimé Césaire en su *Discurso sobre el colonialismo* (1950), cuya dura crítica a la "verdad/razón europea" nos deja entrever que la colonización dejó sus secuelas no solo en los pueblos originarios, sino también en las propias sociedades colonizadoras, hemos de notar que la situación del hombre de color (amarillo o negro) siempre estuvo en una condición de perder-perder. Ganar nunca fue una opción. En su ensayo, el autor martiniqués realiza, entre otras cosas, un acercamiento a la idea de Octave Mannoni y sus consideraciones con respecto a los pueblos colonizados, particularmente a los malgaches, dejando al descubierto la idea de que el proceso colonizador y su propia dinámica están rodeados por una atadura psicológica que persiguió y persigue a los pueblos sometidos: "La colonización está fundada en la psicología" (2006, p.30).

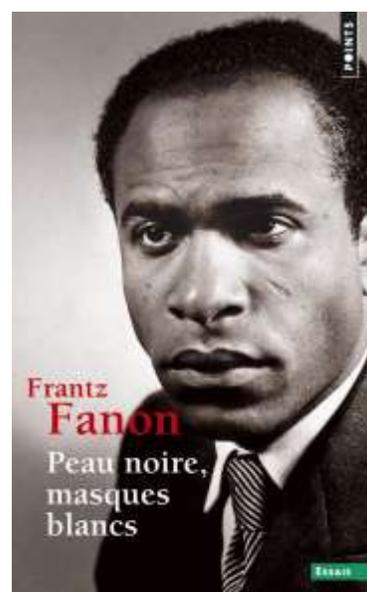
Césaire afirma que esta atadura bien podría llamarse un "complejo de dependencia", siguiendo con la postulación de Mannoni. Se concibió entonces la idea de que estos pueblos colonizados estaban hechos para ser dependientes y que en cierto modo "postulaban y reclamaban" esa dependencia; recurriendo el autor francés a la antropología y a la sociología en cuanto afirma que un blanco obedece al mandamiento "dejarás a tu padre y a

tu madre", como muestra de su virilidad y por consiguiente su deseo de romper con la dependencia. Mientras que para el negro, esta demostración se realiza por otros medios como los ritos de iniciación, con los cuales demuestra la inexistente rivalidad con la figura paterna y, de este modo, no resulta necesario un alejamiento. Desde luego, para Mannoni, el proceder del blanco con respecto al negro en estas circunstancias, obedece a un comportamiento civilizado, que deja entrever entonces la necesidad que tiene el negro de ser dominado y depender del colonizador; no como ejemplo, sino como dirigente. Papel que éste ejerce con total agrado y severidad.

Continuando con su firme crítica a todo lo que fue y representó el fenómeno colonial, Césaire se refiere al complejo de inferioridad "inculcado" a millones de hombres. Complejo que lejos de haber desaparecido tras la abolición de la esclavitud y la descolonización, sigue aun muy presente en el subconsciente del hombre negro, manifestándose de diversas maneras.

Césaire prosigue señalando que ese sentimiento de inferioridad no es resultado del azar, sino que este es buscado por el colonizador. ¿La razón? En palabras de Nietzsche, citado también en *Discurso sobre el colonialismo*: "la vida misma se desploma, se debilita y se desalienta, cuando el temblor de conceptos despoja al hombre del cimiento de toda su seguridad, toda su calma y su fe en todo lo que es durable y eterno" (2006, p.58). Y ha sido ese precisamente uno de los grandes "logros" de la empresa colonial: despojar tanto al pueblo originario como a los millones de esclavos de sus ideas y concepciones, para que la jerarquía y los valores europeos no fueran ya cuestionados.

Frantz Fanon, por su parte, hace continuamente referencia a esto, especialmente en su obra *Peau nègre, masques blancs* (1952), donde refleja esa identidad fantaseada por la gente de color que, consciente o inconscientemente, busca o anhela acercarse más al blanco. El autor martiniqués nos señala en dicha obra los mecanismos mediante los cuales el hombre negro intenta dominar ese complejo de inferioridad; siendo éstos más o menos sutiles. Por ejemplo, el uso de vestimenta con conceptos y tendencias europeas, un corte de cabello amoldado al estilo europeo, entre otros. Fanon incluso menciona la propensión del negro (refiriéndose al antillano) de poblar su propio idioma con expresiones europeas. En sus palabras: "Todo esto con el propósito de alcanzar un cierto sentimiento de igualdad con respecto al europeo y su modo de existencia" (1952, p.126).





Por su parte, Maryse Condé en su obra *Corazón que ríe, corazón que llora* (*Le cœur à rire et à pleurer*), una colección de cuentos originalmente publicada en 1999, nos remite a un retrato bastante llamativo de lo que constituye esa imagen precisa del hombre negro frente al europeo (específicamente francés), desde su propia perspectiva. En el primer cuento "Retrato de familia", la autora nos dibuja claramente su situación familiar y el contexto de su nacimiento, las características del pensamiento de sus padres, en cuanto a su sentimiento de pertenencia con Francia (sentimiento que ella no acaba de comprender). Esta colección de cuentos, que constituye la autobiografía de la autora guadalupeña, nos presenta descripciones contundentes sobre la concepción de sus padres en lo concerniente a la educación de sus hijos:

En París no era como en La Pointe, donde nos tenían atados, encadenados en casa. En París nuestros padres nos daban permiso para salir cuando queríamos e incluso para frecuentar a otros niños. Por aquel entonces, me sorprendía tanta libertad. Más tarde comprendí que, en Francia, nuestros padres no tenían miedo de que nos pusiéramos a hablar criollo o empezara a gustarnos el *gwoka* (*timbal antillano*), lo mismo que los negritos de las calles de La Pointe (2019, p.25).

Según la visión de la autora, sus padres eran un claro ejemplo de esa búsqueda constante de reconocimiento en una sociedad a la que se considera más civilizada y correcta. En conclusión, la identidad del hombre negro, posterior a su aculturación se ha visto enfrentada, generación tras generación, a constantes desafíos. Siendo estos de índole social, lingüística e intelectual.

No obstante todo este inmenso caudal de obstáculos y complicaciones, dejadas en el camino durante y posterior a la descolonización, una parte del hombre negro, en su inocencia y sus valores, se aferra a lo que le ha quedado de suyo, y deja de lado esa aparentemente "indestructible" inferioridad. Esta esencia es precisamente lo que Guy Tirolien capta en su poema *Prière d'un petit enfant nègre*.

## El autor

Guy Tirolien (1917-1988) fue un poeta guadalupeño y hombre de acción política y social. Preocupado y ocupado gran parte de su vida por la situación de los colonizados. Fundó junto a Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire y Léon-Gontran Damas el movimiento literario de la Negritud y posteriormente la revista *Présence Africaine*, también junto a Alioune Diop.

## El poema

*Prière d'un petit enfant nègre* contradice la supuesta negación que de su mundo hace el hombre negro. Encierra en su contenido el rechazo de un niño a una realidad que percibe como ajena, y no precisamente por comprender la realidad histórica en que se encuentra, sino por la incomodidad y rareza que siente en ese ambiente artificial de los blancos. Es el ruego de un niño que no quiere ir a la escuela porque no ve en ella un sinónimo de mejora o progreso, ni siquiera de entretenimiento. No se siente identificado con nada de lo que allí se enseña o se muestra. A su vez, el poema refleja un anhelo incontestable hacia *lo negro*, hacia lo que los determina y hace reconocibles mas allá de su color de piel.

A pesar de ser expuesto a través de la impresión y expresión de un niño, el poema invierte la cantidad pertinente de contenido y realidad, para que el lector tenga una idea integral de esa realidad que arroja la presunta "civilización"; para que sienta que, a pesar de estar enfocado principalmente en la época posterior a la abolición de la esclavitud, este retrato de Guy Tirolien no ha dejado nada por fuera en lo que respecta a las consecuencias de la empresa colonial en el pueblo negro.

*Seigneur, je suis fatigué II je suis né fatigué<sup>2</sup>*

Así comienza la plegaria de este niño negro, cuya identidad o contexto familiar, social o económico no se precisa en el poema, pero que poco importa, puesto que puede constituir el retrato de cualquier niño negro de la época. Evidentemente, el cansancio al que el niño se refiere es la fatiga del peso de la historia sobre los hombros de su raza. El peso de tantos años de



Guy Tirolien (1917-1988)



2. Señor, estoy cansado II nací cansado (traducción de la autora).

esclavitud sufrido por su gente, el peso de ese sentimiento –aun presente en la sociedad de la época– de hacer sentir al hombre negro como insuficiente. Y este es un peso que llevan ya desde antes de su mismo nacimiento. Incluso en el período en que se presume ubica el autor este poema, se le intenta ofrecer la escolarización a estos niños para que sean "señores bien" (*un monsieur comme il faut*), dado que se les sigue considerando inferiores y se les recuerda continuamente.

A este respecto, Aimé Césaire, en su *Discours sur le colonialisme*, se detiene en la idea de Roger Caillois cuando aborda la cuestión de la igualdad de razas:

Para mí, la cuestión de la igualdad de la razas, de los pueblos o de las culturas, únicamente tiene sentido si se trata de una igualdad de derecho, no de hecho. (...) En la actualidad existen diferencias de nivel, de potencia y de valor en las diferentes culturas, ya sean sus causas biológicas o históricas. Estas acarrearán una desigualdad de hecho (2006, p. 40).

Es una tajante afirmación que deja muy clara la posición de ciertos intelectuales a propósito de la realidad pre y post de la empresa colonial y sus consecuencias. Toda la idea de "humanismo" y progreso queda entonces en el discurso y nada en la realidad. Albert Memmi en su obra *Retrato del colonizado*, nos señala lo siguiente, a propósito del ambiente escolar colonial y las aparentes oportunidades que ofrece:

No hay transferencia, ni del niño al maestro ni del maestro al niño. (...) El maestro y la escuela representan un universo demasiado distinto del universo familiar. En los dos casos, la escuela, lejos de preparar al adolescente a asumir totalmente su propia dirección, establece en su interior una dualidad definitiva (1971, p. 169).

Interesante acotación, si se toma en cuenta lo que se ha intentado reflejar hacia el exterior: que la civilización y el progreso intelectual y educativo llegaron y se instalaron en estos pueblos junto con los colonizadores. Según el *petit enfant* nada en la escuela tiene sentido para él. Por el contrario, el pequeño continúa su plegaria señalando todo lo que quisiera hacer en lugar de asistir a ésta, renunciando así a albergar en su existencia esa dualidad que destaca Memmi:



*Je veux suivre mon père dans les ravines fraîches  
Quand la nuit flotte encore dans le mystère des bois  
Où glissent les esprits que l'aube vient chasser.  
Je veux aller pieds nus par les rouges sentiers  
Que cuisent les flammes de midi*<sup>3</sup>

*Je veux me réveiller  
Lorsque là-bas mugit la sirène des blancs  
Et que l'Usine  
Sur l'océan des cannes  
Comme un bateau ancré  
Vomit dans la campagne son équipage nègre...*<sup>4</sup>

En esta parte del poema, el autor refiere una realidad que se vuelve latente y llega a modificar, una vez más, la inestable sociedad postcolonial: las fábricas de azúcar. Patrick Chamoiseau las describe en su obra *Texaco* (1992) como las "nuevas reinas del país" (p. 283), puesto que llegaron para desplazar la economía doméstica que se encontraba en crecimiento en la sociedad antillana posterior a la abolición de la esclavitud; y llegan, por demás, a constituir una nueva forma de esclavitud hasta ahora desconocida en dicha sociedad y en consecuencia, crean una nueva clase social: el proletariado.

En lo que respecta a la visión del niño sobre la utilidad de asistir a la escuela, el poema apunta:

*Ils racontent qu'il faut qu'un petit nègre y aille  
Pour qu'il devienne pareil  
Aux messieurs comme il faut.  
Mais moi je ne veux pas  
Devenir comme ils disent,  
Un monsieur de la ville,  
Un monsieur comme il faut.*<sup>5</sup>

En este pasaje está claro que el *petit enfant nègre* no está en modo alguno interesado en ser "asimilado" en esa sociedad creada y determinada por extraños, y de la cual algunos de los suyos ya pretenden formar parte. Para él, lo suyo, sus costumbres, la sencillez de la vida rural, sigue siendo lo primero y lo mejor. Queda entonces por fuera, en esta visión de la mentalidad del negro, la idea de que hay que parecerse al blanco para sentirse realizado. Ese complejo de inferioridad plasmado en tantas y tantas páginas de la literatura postcolonial, queda en un lugar de no-reconocimiento en la mente de este niño.

---

3. Quiero seguir a mi padre a los torrentes frescos || Cuando la noche flota aun en el misterio de los bosques || Adonde se deslizan los espíritus que el alba viene a ahuyentar || Quiero ir con los pies descalzos por los rojos senderos || Que se cocinan en las llamas del mediodía (traducción de la autora).

4. Yo quiero despertarme || cuando por allá brama la sirena de los blancos || y que la Fábrica || sobre el océano de cañas || como un barco anclado || vomita en el campo su equipaje negro... (traducción de la autora).

5. Ellos cuentan que hace falta que un negrito asista [a la escuela] || para que se vuelva igual || a los hombres de bien. || pero yo no quiero || convertirme como ellos dicen, || en un señor de la ciudad, || un señor bien (traducción de la autora).

*Je préfère, vers l'heure où la lune amoureuse  
Parle bas à l'oreille des cocotiers\* penchés,  
Ecouter ce que dit dans la nuit.  
La voix cassée d'un vieux qui raconte en fumant  
Les histoires de Zamba et de compère Lapin,  
Et bien d'autres choses encore  
Qui ne sont pas dans les livres.<sup>6</sup>*

Resalta aquí el autor el valor inconmensurable de la literatura oral de estos pueblos. Subrayando el hecho de que son "cosas" que no aparecen en los libros y que las personas de cierta edad son quienes las conocen. Sin embargo, su valor se extiende hasta un niño, que considera más sustancial estas historias que la idea del "desarrollo" ofrecida en la escuela. Y continua:

*Les nègres, vous le savez, n'ont que trop travaillé.  
Pourquoi faut-il, de plus, apprendre dans des livres  
Qui nous parlent de choses qui ne sont pas d'ici?<sup>7</sup>*

El *petit nègre* considera inútiles los libros porque estos solo hablan de cosas que le son ajenas; no hablan de lo suyo, que es lo que le emociona y le entretiene. A este respecto, Albert Memmi afirma que:

La memoria que se les forja no es ciertamente la de su propio pueblo. La historia que se les enseña no es la suya. Llegan a saber quien fue Colbert o Cromwell, pero nunca quien fue Khaznadar, saben quien fue Juana de Arco, pero no la Kahena. Todo parece haber sucedido fuera de su tierra; su país y él mismo están el aire (1971, p. 168).

Y el niño adjunta una razón más para no querer asistir a la escuela "de ellos":

*Et puis elle est vraiment trop triste, leur école,  
Triste comme  
Ces messieurs de la ville,  
Ces messieurs comme il faut  
Qui ne savent plus danser le soir au clair de lune,  
Qui ne savent plus marcher sur la chair de leurs pieds,  
Qui ne savent plus conter les contes aux veillées.  
Seigneur, je ne veux plus aller à leur école!<sup>8</sup>*

En la descripción de esos "señores de bien", el *petit enfant nègre* se refiere, evidentemente, a aquellos negros que, por la idea de querer pertenecer a una clase que consideran superior a la suya propia, han intentado pasar por una etapa de asimilación a la cultura francesa, renegando de sus costumbres, tradiciones y modos.

---

6. Yo prefiero, hacia la hora cuando la luna amorosa || habla suave al oído de los cocoteros inclinados || escuchar eso que dice en la noche || la voz ronca de un viejo que fumando cuenta || las historias de Zamba y del compadre Lapin, || y aun muchas otras cosas || que no están en los libros (traducción de la autora).

7. Los negros, usted lo sabe, no han hecho sino trabajar demasiado. || ¿para qué hace falta, además, aprender en los libros || que nos hablan de cosas que no son de aquí? (traducción de la autora).

8. Y además es realmente muy triste, la escuela de ellos || triste como || esos señores de la ciudad, || esos señores bien || que ya no saben bailar en la noche bajo un claro de luna, || que ya no saben caminar sobre la carne de sus pies, || que ya no saben contar los cuentos en las veladas. || Señor, ¡yo no quiero ir más a su escuela! (traducción de la autora).

## A manera de conclusión

El poema de Guy Tirolien es la expresión clara y tajante de una realidad a menudo ignorada, y es aquella a la que se vieron enfrentados los niños en el proceso de escolarización implementado en la época postcolonial. La necesidad de la *metrópoli* de "insertar" en estas personas un conjunto de valores diferentes de los suyos propios, con la intención de occidentalizarlos y que éstos dejaran de lado sus costumbres "salvajes", no resultó tan bien recibida como se podría pensar. Esta obra nos deja entrever que hay mucho más que perder en un proceso de aparente asimilación como el que se ha intentado llevar a cabo desde entonces. Las tradiciones orales y sociales de estos pueblos, sus mitos y rituales, que los acompañaron desde tiempos inmemorables fueron desplazados en un todo de acuerdo entre Occidente y elites de poder "negro" instauradas en esas sociedades luego de la abolición de la esclavitud. A pesar de su antigüedad, esta obra constituye sin duda, un nuevo llamado de atención al respeto a la diversidad y las culturas originarias.

## Referencias

Césaire, Aimé (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: AKAL.

Chamoiseau, Patrick (1992). *Texaco*. Paris: Gallimard.

Condé, Maryse (2019). *Corazón que ríe, corazón que llora*. Madrid: Impedimenta.

Fanon, Frantz (1952). *Peau nègre, masques blanches*. Paris: Seuil.

Memmi, Albert (1971). *Retrato del colonizado*. Madrid: EDICUSA.

Selbonne, Ronald (2006). *Guy Tirolien..* Consultado en línea: 18/09/2019. Disponible en:  
<http://ile-en-ile.org/tirolien/>.

Tirolien, Guy (1961). *Prière d'un petit enfant nègre*. Paris: Présence Africaine.



# Algunas consideraciones acerca de historia y literatura

Omau / Anochecer en el monte Sacro / 2021 / manipulación digital de la obra de Tito Salas.

Recibido: 20-11-2020  
Aceptado: 27-12-2020

**Víctor Valdés Rodda<sup>1</sup>**  
Investigador independiente, México  
valdesrodde@hotmail.com

**Resumen:** El estudio realiza algunas consideraciones acerca de términos muy conocidos como historia, historiografía e historia oficial y acerca de los nexos tan estrechos que guardan estos discursos con la literatura y la ficción.

**Palabras claves:** Historia; Historiografía; Verdad; Ficción; Historia oficial.

## Some considerations about history and literature

**Abstract:** The study makes some considerations about well-known terms such as history, historiography and official history and about the close ties that keep these discourses with literature and fiction.

**Keywords:** History; Historiography; Truth; Fiction; Official history.

---

1. Comunicador Social (República Checa); Magister en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la ULA-Venezuela. Actualmente reside en México.

## Introducción de la mano de Ricoeur y Valéry

Cuando se ensaya una definición de *historia* suele decirse que es un conjunto de hechos acontecidos en el pasado, referibles al hombre, y la investigación y descripción de éstos, o historiografía<sup>2</sup>. Y se habla de sucesos y de su narración como si se tratara de dos asuntos desligados, pero ¿es así? Sobre la *historia* como discurso y como literatura son las consideraciones que se plantean a continuación.

Es evidente que la *historia* “se recupera” o llega a ser a través del relato que se hace de ella pues fuera de éste no existe nada. Además, se considera que la *historia* humana arranca a partir del momento en que se comienzan a ensayar diferentes sistemas de representación gráfica con los que se puede dejar registro de los acontecimientos. El tiempo previo es conocido como “prehistoria”. Una noche oscura en la que la *historia* se reconstruye a partir de pruebas materiales expuestas a un proceso de interpretación, que se vale de la imaginación a manos llenas. ¿Si no cómo se puede hacer hablar a testigos mudos como el hacha de piedra, la estatuilla, el molar, las pinturas en las paredes? En realidad, el escritor de historia habla por ellos, arma un discurso a partir de estos objetos, a los que emplaza en una trama coherente con un sentido. Y cuando encuentra grietas por falta de datos, el historiador al igual que el novelista las elimina con tramos que crea para rellenar esos espacios vacíos dejados por las fuentes. Paul Ricoeur afirma que no se re-escribe la historia sino que se escribe otra *historia*<sup>3</sup>. Y no carece de razón.

Se considera la *historia* un tipo de discurso imprescindible, relato de familia, que da un sentido de pertenencia. Según Paul Valéry, como el porvenir carece de forma, la *historia* brinda los medios para pensarlo<sup>4</sup>. Y agrega:

(La Historia) Elabora para la imaginación un cuadro de situaciones y de catástrofes, una galería de antepasados, un formulario de actas, de expresiones, de actitudes, de decisiones ofrendadas a nuestra inestabilidad y a nuestra incertidumbre, para ayudarnos a ser en el porvenir.<sup>5</sup>

Según Valéry, por lo general el ser humano no actúa con originalidad ante los hechos nuevos que se exteriorizan en la realidad presente, su tendencia es la de recurrir a las respuestas anteriores:

---

2. Antoni Martínez Riu y Jordi Cortés Morató, Jordi. *Diccionario de filosofía Herder*. Barcelona, 1992.

3. Paul Ricoeur. *Tiempo y narración*. Ciudad de México, 1995, p. 207.

4. Paul Valéry. Valéry, Paul. *Miradas al mundo actual*. Buenos Aires, 1954, p. 27

5. Ibidem.

Es probable que Luis XVI no hubiera muerto en la guillotina sin el ejemplo de Carlos I, y que Bonaparte, si no hubiera reflexionado en la metamorfosis de la República romana en un imperio basado en el poderío militar, no se hubiese hecho emperador. Era un apasionado pero diletante lector de obras históricas; toda su vida soñó con Aníbal, con César, con Alejandro y Federico; y este hombre hecho para crear, que se encontró con la posibilidad de reconstruir una Europa política [...] se perdió en las perspectivas del pasado y en las ilusiones de las grandezas muertas.<sup>6</sup>

De lo anterior, Valéry extrae una lección sobre el peso que el pasado sigue teniendo en la memoria de los pueblos y la resume en una frase tan breve como clara: “La historia alimenta la historia”.<sup>7</sup>

## **Historia oficial y oficiosa: Cipriano Castro y Juan Vicente en el subibaja**

Y más aún, habrá un tipo de *historia* válida, digna de crédito, que se inclinará a dar más relevancia a aquellos acontecimientos o protagonistas que convengan a la credibilidad de los que ostentan el poder, es a lo que se llama *Historia Oficial*. Otra versión se considera *oficiosa* y carecerá del reconocimiento de los analistas oficiales y por eso será rechazada y execrada, o cuando menos impugnada, hasta que el grupo que la preconiza se alce con el poder, y propicie revisión de la historia anterior con el afán de dar con lo fidedigno.

Este podría ser el caso de dos personajes importantes de la *historia* moderna de Venezuela. Cipriano Castro y su compadre Juan Vicente Gómez, montados en un subibaja<sup>8</sup> y envueltos en una relación desprovista de toda humanidad, o al menos así transmitida y teñida de un maniqueísmo ejemplar. La de ellos se constituye en una historia de amor y odio, probidad y traición, Dionisio y Apolo, como los mejores ingredientes para incitar el imaginario público.

Ambos tachirenses, además compadres, encabezan una Revolución Restauradora (1899) al llamado de la patria. Y se batieron con denuedo hasta que conquistan el poder en Caracas. Las cosas terminan así: Cipriano en primer plano en el sillón presidencial, y Juan Vicente de pie, a la sombra, discreto, como suele retratarlo la leyenda. Según este relato, el poder termina por develar la verdadera naturaleza de ambos hombres.

Cipriano un díscolo, dionisiaco, dilapida poder, familia, honor y salud en convites. Un irresponsable cuando desafía el bloqueo naval a puertos venezolanos (1902-1903) de varias potencias europeas por deudas atrasadas, y pone así a la patria en peligro. Es una verdadera amenaza, pero la justa Providencia no se hace esperar: Castro, finalmente muy grave se va al extranjero a reponerse, y parte confiado pues deja el poder a Gómez.

---

6. Ibidem.

7. Ibidem.

8. Balancín.

Pero éste termina apoderándose del coroto<sup>9</sup> y Cipriano nunca más puede regresar a Venezuela. Por el contrario, Juan Vicente, fue ensalzado como un gobernador apolíneo, comedido, un Benemérito, salvaguarda de la familia, caudillo que llega a poner orden. Y que contó para su apología con Laureano Vallenilla Lanz y su libro *Cesarismo democrático* (1919), una defensa a la necesidad de un gendarme para Venezuela.

El de Juan Vicente es un tiempo de espanto, en el que sus opositores terminan sus días en la Rotunda, una tenebrosa mazmorra. Juan Vicente es un promotor de la paz, sí, una paz de sepulcros. Pero esto es lo de menos, un detalle nimio, nada comparado con su quehacer benefactor: carreteras, academias militares, aviación e importantes obras arquitectónicas en la ciudad venezolana de Maracay, donde Gómez había puesto residencia.

Es curioso cómo la historiografía oficial en Venezuela articuló el relato sobre Gómez, a partir de una serie de ingredientes que lo rodean de cierto misticismo. También se le teje un anecdotario que lo equilibra: ignorante pero ingenioso, simplón pero astuto, autoritario pero paternal. Y se le pinta como a un padre, severo como debe serlo, tal y como sucedería con los zares en Rusia, *padrecito*, *батьюшка* hasta 1917. Gracias a este anecdotario, se hizo posible durante varias décadas que el subibaja se elevara a favor de Juan Vicente en contraste con un demonizado Cipriano, a quien se mantenía a ras del piso.

Sin embargo, a partir de las elecciones de 1999, la historiografía oficial en Venezuela ha trabajado por restaurar a Castro a su sitio histórico como precursor del anti-imperialismo en América Latina, a pesar de la leyenda negra sobre sus excesos por una libido desbordada. Mientras, a Gómez se le defenestra ahora porque abrió a los monopolios extranjeros las puertas del petróleo venezolano. Relegadas a un segundo plano quedan todas sus obras que mencionamos arriba. O sea, nuevamente el subibaja cambió su posición. Y esto es así puesto que “la memoria colectiva es un conflicto vivo de interpretaciones diferentes, un campo de batalla de significados que compiten”.<sup>10</sup>

## La historia: relato casi siempre falso, según Bierce

De ahí que la *historia*, aquella que se presenta como “oficial” sea con frecuencia el blanco de ataques que la consideran excluyente, hegemónica y carente de la Verdad. Es la perspectiva de la definición de Ambrose Bierce en su *Diccionario del Diablo* de la *historia* como: Relato casi siempre falso de sucesos casi siempre insignificantes que protagonizaron gobernantes casi siempre bribones y militares casi siempre estúpidos.<sup>11</sup>

---

9. Según el Diccionario de la Real Academia Española, coroto es: 1. m. coloq. Col. y Ven. Objeto cualquiera que no se quiere mencionar o cuyo nombre se desconoce. 2. m. coloq. Col. y Ven. Cacharro de cocina o de la vajilla. 3. m. coloq. Col. y Ven. Poder político. En este ensayo se utiliza en su tercera acepción.

10. Susana Rotker. *Bravo Pueblo. Poder, utopía y violencia*. Caracas, 2005, p. 213.

11. Ambrose Bierce. *El diccionario del diablo*. Madrid, 2004, p. 227.

Para no dejar lugar a dudas de su intención sarcástica Bierce se vale de una anáfora, figura de la retórica consistente en la reiteración. El binomio *casi siempre* aparece 4 veces en un breve texto de veinte vocablos para dar la idea de la imposibilidad de la Verdad. La Historia, según esta definición, es una cuestión digna de recelo por donde quiera que se le tome, un horizonte inalcanzable, un asunto de poca monta, algo inútil y a todas luces, innecesario. Que se repite, además, como una anáfora. O un subibaja.

Y no anda Bierce descaminado en algo: la Historia es un relato. Y como todo proceso producto de una narratología significa “manipulación y acomodo”, es decir, los eventos son manejados y dispuestos para “componer” la narración, se trata de un volver a re-presentar los hechos, de plantear un “como si”, en definitiva, una nueva puesta en escena. Esto se complica, como Bierce asegura, cuando el relato trata de ensalzar las hazañas de personajes de dudosa catadura moral, pero que detentan el poder político o militar y que, por ello, dan su versión de los hechos como válida y definitiva. He aquí la ironía, lo que se quiere vender como verdadero es falso en el fondo y como si esto fuera poco, carece de verdadera significación.

La versión oficial no suele ser equilibrada, tenderá al maniqueísmo, a ganarse adeptos a su favor para sostenerse, para ello se vale de estrategias como la descontextualización, el enmascaramiento, la omisión y tendrá como mejores aliadas a la prensa y la intelectualidad oficial que tratarán de favorecer aquellos datos cuyas perspectivas ayuden a apuntalar la corriente en el poder.

Como se sabe (o intuye), la ficción no pretende suplantar la verdad, pero puede alumbrarla. Y la Historia con sus personajes y hechos, sirve para cuestionar situaciones del presente a través de situaciones análogas del pasado, incurriendo en un acto de reflexión. A partir de esta circunstancia y de que la novela es territorio de libertad, los acontecimientos se pueden volver a desmontar y/o analizar, en aras de una indagación sobre el corazón humano en que se equipara, un fenómeno actual con uno anterior.

## **Ficción e historia: el acuerdo violado**

La ficción y especialmente la novela histórica, sólo sujeta a la *verdad* literaria (verosímil), exploran dimensiones que la historiografía suele dejar al margen como costumbres, tradiciones y la actuación de personajes subalternos.<sup>12</sup>

De ahí que este tipo de texto privilegie el detalle en detrimento del dato, que es

---

12. María Susana Harrington y Rosmar Brito Márquez. «La guerra de independencia fuera del campo de batalla: una mirada desde la literatura.» Revista Universitaria de Investigación y Diálogo Académico 5.2 (2009).

materia prima fundamental de las versiones oficiales. Pero, bien mirado, el dato en sí no proporciona información, sino a través del procesamiento, cuando se le examina a la luz de un enfoque, hipótesis o teoría en que da razón de algo.

Sin embargo, el detalle es pormenor que, cuando es considerado, puede esclarecer una situación y hasta ser determinante en el curso de una trama, por su carácter revelador y porque otorga autenticidad a una noticia o hecho. Esto es así para la narrativa en general, tanto científica como literaria. La escritora francesa Christine de Rivoyre ha afirmado que “es la parte más absorbente en la elaboración de una novela: la pesca de los detalles verdaderos. Inventarlos es más difícil. Y escribirlos es terrible”.<sup>13</sup>

En realidad, en *historia*, por pudor no debería hablarse de un proceso terminado, sería más honesto denominar el relato simplemente como una versión provisional, susceptible de ser enriquecida, ampliada e incluso rechazada de plano y vuelta a escribir, a la espera de nuevas fuentes.

Bierce busca distanciarse de un tipo de relato histórico que no lo representa y por ello es sarcástico. Como ya vimos, tampoco la *historia* sale bien parada de la pluma de Valéry. El poeta, además de irónico se muestra escéptico:

Se llama historia el producto del trabajo de los hombres que narran acontecimientos que nunca han visto. (Cuando los han visto –ya no es historia– son memorias) (...) No solamente se cuenta, ¡si no se juzga!, y no solamente se juzga, sino que de estos juicios se deducen pronósticos, lecciones, profecías. También se deducen fobias, manías, emociones etc. Estos productos de la historia tienen precisamente el valor de la historia misma.<sup>14</sup>

Es evidente la paradoja, se crea una realidad (narrativa) de acontecimientos no presenciados y se les llama *historia*. Lo más sorprendente es que mediante estos constructos artificiales se emiten juicios casi siempre interesados, que participan de una ideología y que tienden a carecer de objetividad. ¿Acaso no es lo mismo que hacen los novelistas con la única diferencia de que por lo general los hechos que recrean los historiadores forman parte del imaginario social y son tenidos como reales? De ahí el rechazo del público y la polémica que se crea en torno a obras que toman ciertos personajes o acontecimientos históricos y los recrean con la intención de desacralizarlos. Pero es tanta la carga emocional que poseen estos personajes y acontecimientos que, como artefactos totémicos, sirven de emblema protector y son intocables, so pena de provocar graves consecuencias. Eso también justifica la conmoción y la desconfianza con que son tomados discursos híbridos como el de la novela histórica.

---

13. Bernard Traimond. «El papel del detalle en la narración.» Carmelo Lisón Tolosana. *Antropología: horizontes narrativos*. Madrid: CSIC, 2006. 113-144.

14. Rafael Gutiérrez Girardot. *El intelectual y la historia*. Caracas, 2001, p. 25.

Noé Jitrik dice que este género viene a funcionar como un acuerdo casi siempre violado entre verdad (la *historia*) y mentira (la fábula).<sup>15</sup> Por eso, algunos autores, como el venezolano Francisco Herrera Luque, se apresuran en disculparse, justificando sus libros como un tipo de *historia fabulada*, algo así como un divertimento o una travesura, pero que realmente no es su propósito cuestionar y, mucho menos, desafiar lo que es considerado un credo, parte de una mitología. Para que nadie se moleste.

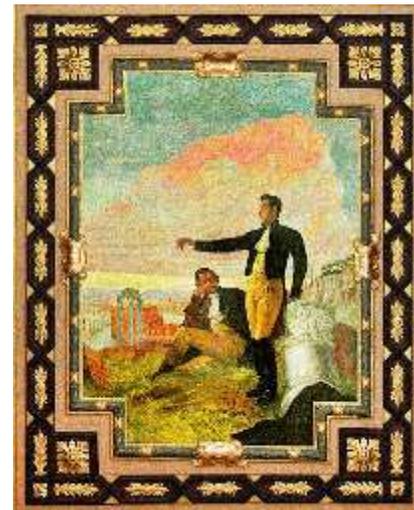
Los textos de historia y de literatura se valen de los mismos medios expresivos, a tal punto que Valéry afirma que “no hay por qué distinguir (...) los escritos por testigos reales de los que fueron escritos por testigos imaginarios”<sup>16</sup>. Ambos son creación de laboratorio del ingenio humano.

### En el laboratorio de mitos: juramento de Monte Sacro

Los productos químicos también se fabrican así. Con espátula, balanza de platillos, probeta y serpentina se combinan sustancias y se obtienen otros compuestos. También en el laboratorio de la historia se construyen mitos con símbolos, documentos, dogmas y leyendas que sin ser verídicas son conformes a las opiniones de la mayoría y eso es suficiente. Pero como en el otro laboratorio, los productos que se logran en el laboratorio de los mitos no siempre son el fruto de una premeditación sino el resultado de ciertos accidentes en la cadena de transmisión de los hechos.

Un ejemplo de mito creado mediante ciertas operaciones del lenguaje es el de la conversión de una anécdota en documento fundador. Se trata en específico del Juramento del Monte Sacro, que Simón Bolívar supuestamente hizo en 1805 en aquella colina romana ante Simón Rodríguez.

Según Susana Rotker, esta declaración que hoy se hace aparecer como un documento escrito por Bolívar en realidad sólo fue expuesta por el futuro Libertador de manera oral. Originalmente el alegato aparece en las *Obras Completas*, de Simón Rodríguez en carácter de anécdota, mientras que en las antologías bolivarianas se le suele incluir a modo de declaración escrita hecha por Bolívar.<sup>17</sup>



Tito Salas  
*Juramento de Bolívar  
en el monte sacro*  
s/f  
pintura al fresco  
340 x 280 cm

15. Noé Jitrik. *Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires, 1995, p. 5.

16. Ibidem Valéry.

17. Ibidem Rotker, p. 90.

Rodríguez describe los acontecimientos como un narrador en primera persona que recuerda. Los historiadores y antólogos de Bolívar se ocuparon luego de despojar el relato de sus marcas narrativas y comentarios del narrador, “convirtiendo lo que era la puesta en escena de un recuerdo de Rodríguez en el documento formal con el que Bolívar inicia su compromiso con la independencia americana”.<sup>18</sup> Entonces, gracias a una operación de laboratorio, ahora existen dos instancias llamadas “juramento de Monte Sacro”: una que ha sido acomodada en forma de declaración escrita a la que se ha despojado de cualquier atributo narrativo; y la otra, el testimonio de Rodríguez, quien mediante los tropos propios de la ficción acentúa en su narración el dramatismo de ese momento: “(Bolívar) volviéndose hacia mí, húmedos los ojos, palpitante el pecho, enrojecido el rostro, con una animación febril, me dijo (...)”.<sup>19</sup>



Simón Rodríguez  
Tomado de:  
carmelourso.wordpress.com

Sin embargo, hay más. Tampoco el texto atribuido a Simón Rodríguez es auténtico en su totalidad, pues es a su vez una reconstrucción de tercera mano, fraguada cuarenta y cinco años después de los hechos a partir de un presunto relato oral de Rodríguez a un conocido. Esto se evidencia en una nota que aparece en las *Obras Completas*, de Rodríguez, al iniciarse la narración:

Este texto del Juramento de Bolívar y Simón Rodríguez en el Monte Sacro de Roma, el 15 de agosto de 1805, fue publicado por el colombiano doctor Manuel Uribe Ángel, como palabras dichas a él por Rodríguez, en Quito, en 1850. El escritor Fabio Lozano y Lozano lo incluyó en su obra *El Maestro del Libertador* (páginas 66-70). (Edición de París, 1913)<sup>20</sup>

El relato adjudicado a Rodríguez sería luego inmortalizado por Tito Salas en dos frescos para el Panteón Nacional que fueron encargo del gobierno venezolano y que el pintor realizó entre 1939 y 1946.

En la fundación del Juramento de Monte Sacro como monumento de la historia nacional intermediaron Simón Rodríguez, Manuel Uribe Ángel, Fabio Lozano y Lozano, Tito Salas y el propio Simón Bolívar, quien había muerto quince años antes de la fecha en que se publicó la anécdota por primera vez.

---

18. Ibidem.

19. Ibidem.

20. Ibidem.

De lo anterior se puede colegir que en el establecimiento de un mito histórico intervienen en ocasiones circunstancias azarosas en las que actúan personas sin relación entre sí. Entonces pasa como en el laboratorio químico, cuando se combinan dos elementos por equivocación y surge un compuesto inesperado. También por un accidente en la cadena de transmisión pueden ocurrir situaciones que propicien el surgimiento de ciertos productos como el del Juramento de Monte Sacro documento escrito, explicado arriba.

## Nexos entre historia y literatura

Resulta oportuno a esta altura, citar una autoridad como Robin George Collingwood, quien responde a cuatro preguntas fundamentales en su libro *Idea de la historia*.

La primera es sobre la definición de historia que para Collingwood es un tipo de investigación o inquisición, a base de preguntas. Al respecto, concluye: “La ciencia averigua cosas, y en este sentido la historia es una ciencia”.<sup>21</sup> La segunda es referida al objetivo de la Historia que encuadra como “el intento de contestar cuestiones acerca de las acciones humanas realizadas en el pasado”.<sup>22</sup> Sobre su método, Collingwood asegura que la historia procede interpretando testimonios. Y su utilidad está en que sirve “para el autoconocimiento humano” y que su valor radica en que nos enseña lo que el hombre ha hecho y en ese sentido lo que es el hombre.<sup>23</sup>

Se podrían aplicar a la *literatura* las cuatro conclusiones de Collingwood sobre la *historia* y nos quedaríamos asombrados por la proximidad de resultados. ¿Acaso no es la Novela una indagación o inquisición sobre la vida y su sentido que espera encontrar respuesta al para qué estamos? ¿O es que cada novela ya es en sí misma una respuesta o su intento? Tal vez la diferencia radica, al menos en su superficie, en que el relato histórico indaga sobre los actos humanos y sus motivaciones, mientras que la novela pretende un registro del alma humana, hacer inventario de sus sentimientos.



Robin George Collingwood  
Foto: Elliott & Fry  
Fuente: [www.npg.org.uk](http://www.npg.org.uk)

---

21. Robin George Collingwood. *Idea de la historia*. México, 2004, p. 68.

22. Ibidem, p. 69.

23. Ibidem, p. 70.

Cada novela nos propone respuestas a las preguntas que plantea la existencia pero las da a su manera, mediante la reconstrucción narrativa, disponiendo personajes, épocas y escenarios como rompecabezas o juegos de encaje. La novela tiene la capacidad de plantear soluciones nuevas, inéditas, sin sentir cargo de conciencia por manipular el tiempo y el espacio.

De ahí su carácter cuestionador, pues la novela -que no tiene compromisos con el poder-, gracias a su libertad temática y formal, es herramienta idónea para el ensayo de nuevos caminos.

Sin embargo, hay un intento por sacralizar lo que se llama *historia*, el producto de la historiografía que tiende a tomarse y a venderse como verdad absoluta y como tal es defendida pues vendría a ser la justificación de un *status quo* y se convierte en doctrina, en dogma.

A la final, lo que queda de la *historia*, aparte de las piezas museísticas, es su discurso, entonces no sería aventurado afirmar que la Historia es lo que se ha escrito de ella. Y por lo general lo que se ofrece como Historia es el informe en torno a ciertas figuras descollantes y eventos como batallas y revoluciones.

La *historia* para escribirse se sustenta en otros textos, que a su vez se nutren de lo que vieron, o dijeron ver, ciertos testigos, o de lo que escucharon de otros. De la misma forma también han llegado hasta nuestros días los mitos del pasado, a través del relato generalmente oral de algún chamán que a su vez lo recibió de otro, quien a su vez lo conoció por inspiración extrasensorial. En el caso del chamán, como en el del historiador, la información no se obtiene mediante los métodos de la ciencia racionalista sino mediante un proceso que bien podría denominarse como acto de fe

Los textos historiográficos y los de ficción histórica tienen más en común de lo que se reconoce, puesto que en ambos se trata de narraciones que proceden por hipótesis.

Lo importante de una hipótesis es que su proposición sea aceptable, es decir que cumpla el requisito de credibilidad, de verosimilitud para lo que se apoya en informaciones y datos, colectados para ese fin, y que también se etiquetan como fidedignos sin que esto se pueda demostrar en muchos casos. En realidad, una hipótesis surge como propuesta cuando hay un “misterio”, un “blanco” en alguna parte de la Historia. Y como propuesta que se basa en la exégesis de ciertos documentos y testimonios necesita de la imaginación, el método de crear imágenes mentales de lo que no está presente o no se ha presenciado. ¡Es el método por excelencia utilizado por novelistas e historiadores! Los primeros por conveniencia con el propósito que persiguen, dar una versión posible, contravenir lo que se da como verdad absoluta. Y los historiadores ante la imposibilidad de observar de forma directa el pasado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bierce, Ambroce (2004). *El diccionario del diablo*. Madrid.
- Collingwood, Robin George (2004). *Idea de la historia*. México, p. 68
- Gutiérrez Girardot, Rafael (2001). *El intelectual y la historia*. Caracas.
- Harrington, María Susana - Brito Márquez, Rosmar (2009). "La guerra de independencia fuera del campo de batalla: una mirada desde la literatura." *Revista Universitaria de Investigación y Diálogo Académico* 5.2.
- Jitrik, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires.
- Martínez Riu, Antoni - Cortés Morató, Jordi (1992). *Diccionario de filosofía Herder*. Barcelona.
- Ricoeur, Paul (1995). *Tiempo y narración*. Ciudad de México.
- Traimond, Bernard (2006). «El papel del detalle en la narración.» Carmelo Lisón Tolosana. *Antropología: horizontes narrativos*. Madrid: CSIC, pp.113-144.
- Valéry, Paul. Valéry (1954). *Paul. Miradas al mundo actual*. Buenos Aires.



# La literatura oral del pueblo Kaggaba: acercamiento hermenéutico y etnográfico al mito de la creación y otros relatos<sup>1</sup>

Imagen tomada de: gonawindwa.wordpress.com.

Recibido: 15-11-2020  
Aceptado: 20-12-2020

**Leydi Johanna Pinto García<sup>2</sup>**  
Universidad de Los Andes, Venezuela  
johannapinga1876@gmail.com

**Resumen:** El siguiente artículo, acompañado por los conocimientos orales de Mama José Gil (narrador omnisciente quien enseña a la comunidad a través de relatos antiguos las normas sociales, el uso de la tradición y las costumbres kaggaba), presenta una propuesta sobre un tipo de literatura oral constituida por símbolos autónomos para entender la experiencia ficticia del tiempo y sus relaciones psicobiológicas. Este análisis hermenéutico de la memoria oral evidencia cuatro puntos cardinales decisivos para contar una historia motivacional desde la mirada originaria y su narratología. En tanto obra, se dirige a la ficción por medio de la simbología natural llamada Madre Universal, a partir de narrativas autobiográficas que muestran el mito de la creación. Modelo para mantener intacto el espacio de la narración por medio de una comprensión oral del mundo, a través de la diada mayor-menor. En este caso, el lector se acerca a la mitología kogui con un carácter vinculativo, como donante de sus recuerdos y bajo un proyecto de preservación del agua.

**Palabras Claves:** Literatura oral Kaggaba; Mitología; Símbolos naturales y autónomos; Relaciones psicobiológicas; Diada mayor-menor.

---

1. Las ideas presentadas en este artículo han sido tomadas y reestructuradas del Trabajo de Grado de Magister en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes- Venezuela, titulado “La literatura oral del pueblo Kaggaba: acercamiento hermenéutico y etnográfico al mito de la creación y otros relatos”, defendida y aprobada en el 2020.

2. Filósofa de la Universidad Industrial de Santander- Colombia; Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, Universidad de Los Andes- Venezuela.

## The oral literature of the Kaggaba people: hermeneutic and ethnographic approach to the myth of creation and other stories

**Abstract:** The following article, accompanied by the oral knowledge of Mama José Gil (omniscient narrator, who teaches the community through ancient stories the social norms, the use of tradition and Kaggaba customs), presents a proposal on a type of oral literature made up of autonomous symbols to understand the fictitious experience of time and its psychobiological relationships. This hermeneutical analysis of oral memory shows four decisive cardinal points to tell a motivational story from the original point of view and its narratology. As a work, it addresses fiction through the natural symbology called Universal Mother, based on autobiographical narratives that show the myth of creation. Model to keep the narrative space intact through an oral understanding of the world, through the major-minor dyad. In this case, the reader approaches the Kogui mythology with a binding character, as a donor of his memories and under a water preservation project.

**Keywords:** Kaggaba oral literature; Mythology; Natural and autonomous symbols; Psychobiological relationships; Major-minor dyad.

Poco o nada se ha pensado a la literatura oral de las comunidades ancestrales como una manera de escribir la historia desde la experiencia personal de *quien* narra y lo *que* narra mediante un esquema simbólico de la vida humana como “mundo del texto” en cuanto las oralidades describen el encuentro, a través del recuerdo de un mundo fantástico en paralelo a la realidad en donde habitan las aves, las hormigas, el sol todas las mañanas; el agua, fuente de vida; el palo para cocinar; las piedras y símbolos de los antiguos; y los animales y humanos metamorfoseándose. En el caso kogui (nación originaria habitante de la Sierra Nevada de Santa Marta, en el caribe colombiano) por ejemplo, en la mochila o vientre de la Madre, se entregado en el tejido, a modo de texto narrando, el primer gesto del agua como privilegio de originariedad.

El imaginario kaggaba muestra el mito como una escalera hacia lo más hondo de la existencia, en un universo amplio de posibles experiencias sobre los objetos simbólicos inmersos en cuerpos de la memoria vinculada a relatos en cada elemento y con su dueño espiritual (un padre y una madre conectados a sus hijos por las burbujas de agua). Esta literatura oral expone la relación de mismidad o *ipsedad* para determinar una misma cosa como otra: un fogón no sólo sirve para cocinar, representa el corazón de la casa y la unión de la familia en torno al trabajo colectivo: primero se corta leña, luego se pela la papa, la yuca, la malanga y el guineo, a la postre se ponen a hervir los alimentos.

Cabe señalar que la literatura oral kogui se aviva en la noche, arrastrando ríos de palabras en el *nuhue* o casa del *Jate kaggui* (padre tierra); se conoce como cansamaría

(gracias al sincretismo, recibió el nombre de cansamaría o casa de María), o templo principal en forma de montaña, donde duermen los hombres. Para su cultura todos los sustantivos son femeninos y se refieren a la Madre: ella le dio voz a la gente, les hizo caminar y llevar los pies descalzos. Esa voz emanó desde el fondo de la tierra en cuanto creación física del mundo natural, y se equilibra en la relación de lo visible con lo invisible. En este sentido, el espacio de la narración es virtual y se relaciona con *Sé el todo*, y con *Nenulang* (espacio físico conformado por las montañas, valles, ríos) en general el territorio mitológico.

Basándose en un código de las acciones sobre la experiencia ordinaria en *ezuama* o sitios sagrados como la casa ceremonial o cansamaría, la oralidad kogui practica la mundaneidad en el sentido de la evocación y búsqueda de la figura de la Madre como *memoria del cuerpo* y de los lugares, sus rituales y ceremonias iniciáticas (Ricoeur 2008). Ahora bien, ¿Cómo se conectan las voces del mundo subterráneo y los objetos naturales? Por el pie, dice la literatura oral kaggaba (se le puede comparar con el valor del oído para occidente), en la experiencia de caminar descalzos sobre la memoria del cuerpo de la madre y su red de relaciones: las montañas son sus senos, la hoja de coca sus cabellos, el petróleo su sangre, los árboles sus venas. Esta construcción física del relato transita por el camino de la sabiduría, de las formas de alimentación y también las costumbres.

En un principio todo era mar, oscuridad y pensamiento. De ahí nació la tierra para que pudiéramos mantener nuestra semilla. El mar es nuestra Madre nos da la vida. Aluna Jaba era el pensamiento, el pensamiento es el origen de todo ser. El mar nos dio vida a todos nosotros por eso desde los picos nevados volvemos al mar para nutrirnos de él. [...] Todos estamos pegados del seno de la madre agua, por eso vivimos [...] Los Cuarzos son guardianes del agua, por los cuarzos en la tierra tenemos agua, con esa agua crecen todas las plantas que nos dan vida. Para nosotros es muy importante que nos regresen las piedras. Las Piedras del sol, del agua, del verde de la naturaleza. Vemos que pasan muchas cosas en la tierra: problemas con el agua, los ríos están muriendo, mucha sequía. Para revivir nuestro planeta necesitamos los materiales que están en manos de los hermanos. Los Materiales que están en el museo, porque sin ellos no podemos hacer el trabajo (Mama Luis, 2016, documental Madre Agua).



Para el imaginario mitológico kaggaba existe un sistema lógico del relato dado en la naturaleza psicobiológica como mecanismo particular de su imaginación atemporal y su intencionalidad por mitigar el paso del tiempo, creando una relación activa y adaptativa del lenguaje simbólico. Citando a Martín (2015) lo simbólico es un elemento perenne e intrínseco de la humanidad reconocible a través de la observación de ritos, maneras de vivir, instrumentos y elementos conocidos por el cómputo de la humanidad. Hasta ahora el mito de la creación kogui evidencia una conciencia ética de la vida, cuyos argumentos significativos identifican un paradigma de responsabilidad moral sobre la preservación de la vida animal y la existencia humana.

Mirándolo así, la acción narrativa del lenguaje simbólico inspirado por el ritual se reconoce conforme indica Mircea Eliade (2001) como una forma más o menos explícita, una creación nueva [...] una repetición del acto cosmogónico, como una necesidad de llevar sobre sí mismos la memoria de los antepasados en la práctica de sus oralidades (p. 40). Sin duda, en el mito de la creación kaggaba está organizado el flujo de las acciones vividas en el interior de lo cotidiano, por su intencionalidad cultural se funda a partir de los símbolos en el uso predicativo del “yo” (*nez*) por los objetos autónomos a partir de una literatura autobiográfica manifestada psíquicamente en las alegrías y tristezas, bajo la conservación de las tradiciones como identidad narrativa.

A partir de lo anterior, el relato oral Kaggaba enuncia una experiencia de ficción desde las voces de la memoria del cuerpo de la madre en sus elementos culturales, simbólicos y materiales. Estos son los pilares de la comunicación entre el tejido social y el mito. De esta clasificación surge la experiencia ordinaria y sus variaciones imaginativas contenidas en el relato de la creación como modelo de conectividad y convergencia con el espacio mitológico. Sostiene Cresswell (2014): “el lugar no es únicamente una cosa en el Mundo, es también una forma de entender el mundo” (p. 11). La motivación de “cuidar el espacio como una forma de cuidar el mundo” es un mensaje claro y conciso en tanto los picos y las lagunas de la Sierra Nevada se están disolviendo.



Imagen tomada de:  
gonawindwa.files.wordpress.com

## 1.- Transformaciones culturales: encuentro mitológico con el hermano menor

Hacia finales de los años sesenta del siglo pasado la comunidad kogui se une a un grupo de colombianos y extranjeros (justamente por la trágica guerra de Vietnam) llamados *hippies koguis*, quienes adoptan las costumbres de la nación ancestral. Desde entonces empieza la marcha del hermano menor (sociedad criolla occidentalizada) hacia la Sierra Nevada de Santa Marta, la capital del hermano mayor (habitantes de la sierra). Los Mamas (consejeros espirituales), ayudados por sus técnicas adivinatorias convinieron acogerlo y brindarle su compañía. De esta nueva prole nacería un tipo de gente con tecnología especial como pago a la Madre, ella habría enviado a los hermanos menores hasta la entrada de los puentes colgantes, pero no les era permitido cruzarlos y así caminar por la serranía. Pero, la construcción de represas, plantas hidroeléctricas y carreteras sobre los sitios sagrados llevó a los Mamas a tomar la decisión de acogerle.

Aquí se ofrece el testimonio oral de los hermanos mayores en cuanto comunicabilidad asentada en la acción narratológica de describir la venida del otro como acto de contar su historia motivacional. En palabras de Vázquez (2001): “cuando las personas *hacemos memoria*, mediante nuestro discurso sostenemos, reproducimos, extendemos, engendramos, alteramos y transformamos nuestras relaciones. Es decir, la memoria de cada persona cambia en la relación y cambia [también] las relaciones” (p. 115). Los hermanos menores están retornando a la Sierra con su tecnología para reproducir el siguiente mensaje al mundo: «*las lagunas se están secando*”, ¿cómo se va a vivir sin agua? “*El agua se va, la lluvia se va*”».

En general las comunidades indígenas llamándose entre sí “hermanos” desarrollan más bien un trabajo de equipo, una verdadera creación colectiva, muy propia de las culturas orales, donde comienza a darse, sin embargo, una incipiente especialización en conocimientos y habilidades diversas: el conocedor de los rituales, de los cantos, el maestro de danza, el transcriptor, el traductor. Comprenden que nadie puede conocer su cultura mejor que ellos (Pacheco, 2002, p.109).

Es así como la experiencia cotidiana en la Sierra advierte al investigador una manera de vivir sin tiempo y sin opinión, sólo con el presente en un viaje hacia los mundos del mito, perdiendo el pensamiento y ganando el imaginario en un trabajo común entre hermano menor y hermano mayor. Indica Ricoeur (2008) “en el espacio público de exposición de lo humano, y esto directamente, sin trasposición de la intimidad a la publicidad, de la interioridad a la socialidad. La pluralidad humana es primitiva” (p. 622). Se trata, desde luego, de la exposición de lo humano conforme a la hermandad en tanto trama de las relaciones e interacciones dentro del mito. De esta manera, el hermano menor recibió el poporo y la mujer la mochila, y el niño y la niña fueron bautizados.

## 1.1.- Los kaggaba en la literatura antropológica

El relato del mito de la creación kogui (Dolmatoff, 1985) expone el origen de la memoria ancestral como una mata de ahuyama, la legumbre nace de la semilla y se va extendiendo de un lado a otro entre calabazos grandes y fuertes. Este testimonio oral kaggaba de la semilla de auyama a través de la ficción expone una forma de vida hincada a las frecuencias de la madre y sus nueve mundos en *mulcada* destinados a una única navegación, “*janguí mulcada*” o universo simbólico en plena madurez, y se encuentra reunido treinta y seis mitos tomados por Dolmatoff (1985) en su obra “*Los Kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta*” (Ts.) I y II durante su trabajo de terreno en Colombia junto a su esposa Alicia Dussan y el profesor Paul Rivet.

Los Kogi comparan el génesis de la humanidad con el crecimiento de la mata de ahuyama, cuyo tronco es la divinidad suprema, la Madre. Ramificándose más y más abarcando un territorio extenso, esta mata desarrolló ramas y frutos, es decir, linajes, familias e individuos que poblaron luego los valles de la Sierra Nevada, separándose de su antiguo lugar de origen, pero siempre quedando unidos con él. Ya que la Madre creó también animales, las plantas, en fin el universo entero. (Dolmatoff, 1985, p.155)

Por lo tanto, el estilo propio y organizado socioculturalmente de la nación ancestral kaggaba no debe ser asumido como entidad homogénea a partir de conceptos guiados por categorías espaciales; esto es, sin tener en cuenta el sentido de la vida de los saberes no occidentales. Conforme Orrantia (2002) “la esencia de *lo kogui* se ha construido a partir de la mezcla de nociones sobre 1) una religiosidad o espiritualidad; 2) que controla el manejo del complejo entorno natural; 3) heredada de una antigua civilización –tairona–”. Estos indicios sobre los kaggaba representan una problemática ambiental desde la antropología en los estudios de Reichel Dolmatoff y Konrad Preuss.

En relación al trabajo de Konrad Theodor Preuss (1993) en su libro titulado “*Visita a los indígenas Kágaba de la Sierra Nevada de Santa Marta*” el antropólogo muestra la oralidad kaggaba desde una realidad dada en la narración a partir de posibilidades virtuales conectadas con el alma humana y su estado de ánimo solemne, impresionando al “yo” cotidiano, quien no está preparado para vivir en un hábitat albergada por miles de sucesos, espacios y contextos. Según el autor la Sierra, es un paraíso perdido o tierra plena de oportunidades (países como España ha incluido su proyecto de preservación en sus programas orientados al cuidado del ambiente) en donde se conservan los principios de “*pensar bonito*” y “*pagar por lo recibido*”.

Así como la tribu Kágaba ha permanecido en sus montañas en cierto modo como un monumento natural de antiguos tiempos, protegida por un cinturón de bosque tropical alrededor de su territorio en las regiones bajas, un abismo insalvable la separa de nuestra visión occidental del mundo. Un maravilloso mundo de creencias, en el que flores extranjeras y frutos del pensamiento irracional hacen soportable y atractiva la cruda realidad de su experiencia, se ha adaptado de tal manera a la naturaleza que pareciera que los mitos y los cantos sólo se hubieran creado en este suelo [...] se las han arreglado magistralmente para adoptar una aptitud señorial en medio de la majestad de la cordillera. (Preuss, 1993, p. 17)

Conforme la lectura antropológica, el criterio de validez articulado en el mito de la creación expone una apertura del relato al público como efecto interpretativo de expresión de las formas de vida, en tanto, produce en el lector la ilusión de encontrarse sumergido en las zonas significantes de esta realidad originaria cuya estructura semántica se encuentra a la escala del mundo. En tanto próxima al imaginario colectivo, los relatos hablan de las implicaciones de los protagonistas en ciertos acontecimientos y su carga moral bajo su memoria cotidiana u ora en la exposición de la mochila y el poporo, o en el hábito de escuchar las palabras del Mama.

En síntesis, el relato de origen kaggaba presenta una potencia simbólica de la imaginación. Su historia singular (significado y significante son lo mismo) narra las costumbres, comidas, paisajes y lengua de una comunidad originaria, cuyos elementos formativos son el sello de su impronta cultural. La lectura del mito es un anexo de la memoria ancestral en toda su grandeza, un acercamiento a su sabiduría bajo la experiencia de ficción y de fantasía dada en su riqueza plural, que describe saberes aprendidos, ordenados y discutidos como escritura simbólica de los lugares sagrados y enseñanzas, basadas en planear una solución para devolverle el equilibrio a la tierra.

## 1.2.- El soporte físico de la literatura oral

Dice el proverbio kogui: “la mujer tejiendo mochila, significa la palabra de la madre pensando en el arte de poporear”. La literatura oral kaggaba supone una experiencia ficticia desde los productos artesanales hechos con fibras naturales, en donde se expresan las alegrías y tristezas de quien los elabora; al entregarlos a otra persona se entrega la energía individual de los objetos autónomos y su existencia natural abierta a la necesidad transcultural de la comunidad receptora de la narración como ciclo formativo en la actualización de los primeros momentos del kogui en la tierra, tras revivir por medio del objeto autónomo un momento intensamente emocional.

Experiencia de ficción del tiempo es sólo el aspecto temporal de una experiencia virtual del ser en el mundo propuesta por el texto. Así es como la obra literaria, librándose de su propio cierre, se relaciona con..., se dirige hacia; en una palabra: es respecto... [...] no tiene otra función que designar la proyección de la obra, capaz de entrar en intersección con la experiencia ordinaria de la acción: una experiencia, es cierto, pero de ficción. (Ricoeur, 2008, p. 534)

Frente a su ente cultural, la oralidad kogui lleva inscrita la relación biológica entre madre e hijo sobre dos acciones dadas por el encuentro con el objeto natural (a) El padre enseña al niño el arte de la palabra bajo la acción de *poporear*. (b) La madre en el tejido cuenta su historia a través de la mochila o sistema gráfico de su expresión. Un aspecto central de estos objetos autónomos lleva un nuevo valor agregado en el arte de tejer las mochilas mejorando el aprendizaje comunitario. Este texto comprensivo de la experiencia

vivida cumple con una estructura propia: escribe y dialoga en espiral, contiene los recuerdos, sentimientos y anhelos plasmados como proceso interior de la mujer, quien hilvanando su imaginación desplaza la aguja del presente al pasado en un intento de identificación o técnica narrativa de narrar el pasado a intervalos.

Desde un estilo particular la literatura oral kogui se desarrolla en tres tipos de registro simbólico narrados en el mito de la creación: 1). El tejido de la mochila, percibido como un alfabeto, el huso representa el lápiz creando patrones alfabéticos e imágenes sobre la experiencia de ficción sobresaliente en los diferentes colores y formas hallados en cada tejido. 2). Los hombres mayores y los telares manifiestan el recuerdo del vestido tradicional entregado por el héroe solar Dugunawin: camisa, pantalón y gorrito como una montaña o diadema blanca. 3) La memoria “*de sí mismos*” desde la voz de las burbujas del agua, el arcoíris, las nubes y las piedras, pasando por el filtro de su espontaneidad individual por el contraste entre entusiasmo y desesperanza.

Existe un pasaje continuo del presente al pasado, de la no-percepción a la percepción. Ésta es la esencia, el corazón de la constitución de la conciencia íntima del tiempo, la vía mítica [...] En ella el presente se traduce en la fantasía del ser de extenderse en el mundo mientras obra de la imaginación, en que el pasado es resignificado. (Oliveira, 2013, p. 95)

Desde luego, la mochila es una modalidad discursiva transmitida como reduplicación en la entrega del poporo para el hombre, evocando la reconciliación con su objeto interiorizado. Si la mochila es un vientre, el poporo representa en la parte inferior el útero y en la parte superior el pene (con el tiempo se va formando redondo y gordo), cada poporo tiene una forma superior diferente en el horizonte de poporear. A esta experiencia se le suma la ingesta de la hoja de coca dentro de sus tradiciones milenarias y se privilegia su uso médico en rituales para afianzar las relaciones sociales en cuanto produce la extensión de la memoria del hombre y de la mujer en una zona intermedia de su sistema de comunicación, ofrecido entre la expresión pública y la expresión privada.



Mochila Kogui de 1944  
elaborada con fibra vegetal  
53 x 25 cm  
imagen tomada de:  
[oleccionetnograficaicanh.wordpress.com](http://oleccionetnograficaicanh.wordpress.com)

Igualmente la mochila es como un cuerpo, el hilo hace parte de la vida cotidiana de la mujer. En las franjas negras está representada la línea sagrada (Línea Negra). Actualmente, los pueblos ancestrales de la Sierra disputan al Estado colombiano la construcción de autopistas en los ezuamas situados en dicha delineación, son caminos ídigos marcados en el tejido de la mochila. La primera puntada parte en círculo, luego el hilo pasa por encima de la aguja. Algunas veces resulta necesario deshacer el nudo y templar de nuevo (dedo-hilo-aguja), el hilo da vueltas formando un caracol, la aguja avanza muy rápido, a la postre se invierte el tejido para aplanar y voltear el círculo, creando un gorrito blanco (los colores varían según la casta) de imágenes expresivas sobre la vida ancestral y su arte de narrar los orígenes desde la iconografía natural.

El hecho del parto no significa para los kogi que todo lazo con su madre queda roto y que el niño existe ahora como un ser aparte sino, por el contrario, el parto y el siguiente desarrollo físico y psíquico del individuo se considera como una repetición de la primera existencia intrauterina, conectando así madre e hijo estrechamente y permanentemente en un sentido corporal y abstracto. (Dolmatoff, 1985, p.89)

Para terminar, la identidad narrativa kogui define las categorías de relato de ficción y fantasía sobre un modo de permanencia temporal establecido en la vida biológica como auténtica presencia de lo sensible: el ser humano sufre, recuerda y además olvida. Dentro de este contexto, los rituales son las coordenadas del tiempo de la narración, atañen a una dirección específica en donde se dieron los hechos y la memoria del pasado en el mito para fijar la idea de condicionalidad, esto es, “conservar correctamente el recuerdo”. Citando a Ricoeur (1995) sobre *¿quién habla en la narración?* La literatura oral kogui muestra un metarrelato basado en los símbolos autónomos dados en el ritual de generación en generación de la siguiente manera:

(a.) Párrafo cinco: “*La Madre entregó su poporo y su mochila a sus hijos*” indica el nacimiento en círculo, el sol, vientre, casa, semilla, todo nueve, nueve planetas, nueve madres, nueve padres, nueve cerros, nueve suelos, nueve meses de embarazo. Con los rituales de entrega del poporo, el hombre se hace *Naba Jate* y la mujer *Naba Jaba* con la mochila.

(b.) Párrafo siete: “*El poporo en el ombligo de la Madre un pelo, una uña de ella y una piedra kággaba-kuítsiy. Así estuvo en cinta, parió nueve hijas*”. En la entrega del poporo el hombre vela durante tres noches para asentar el pensamiento, se debe sentar en un banquito de madera que él mismo hace con tronco de guarumo.

(c.) Párrafo 13: “*Seyankua metió a Sintána en su poporo y se lo puso en su mochila*” El hombre lleva en su mochila el poporo, tabaco, hoja de coca y cal.

## 2.- Lentes propios

La literatura oral kaggaba plantea la problemática de «*sí mismo como otro*» desde los valores de responsabilidad moral y comunicabilidad hacia una *fusión de horizontes* (bajo la comprensión del lector) a través de las relaciones de hermandad propuestas en el mito de la creación sobre la interrogante «¿*qué se quiere reconstruir?*» Antes de «¿*quién debe reconstruirlo?*» Para recuperar el equilibrio los hermanos mayores plantean una unión según sus palabras «*“nosotros subíamos y ellos retrocedían”*». Dentro del desafío ético para revivir los escenarios humanos descritos en el mito, la historia motivacional implica el desarrollo de un oído interno por medio de la hermenéutica. Conforme Gadamer (1998) desarrollar un oído interno significa trascender el contenido expresable lógicamente en la interpretación para observar las múltiples posibilidades.

Cabe señalar que el sentido mismo de la experiencia cotidiana ofrece como la poesía la posibilidad de mantenerse si no se suplen las palabras originales de cada evento. Para Gadamer (1998) “Ud. No puede parafrasear un poema. ¡No lo puede reemplazar! Por el contrario, puede aprenderlo de memoria a fin de que esté *ahí* y permanezca ahí” (p. 90). Desde la literatura oral kaggaba se analiza la experiencia humana ancestral como parte activa en los procesos de creación a partir de su propuesta narrativa antropológica de interacción y vinculatividad sobre el espacio mitológico: piedras, palos, ríos, árboles, poseen emociones y es menester dejar intacto su lugar de origen, incluso pedirles permiso (en el caso de los árboles se valen de lágrimas y gritos para no ser mutilados) pues estuvieron en la Sierra Nevada incluso antes de su recuerdo.

Esencial a la comprensión es una «vinculatividad moral» en la medida en que se reconoce la legitimidad de las pretensiones del otro [...] estos diferentes modos de relación con la alteridad, en la cual las posibles consecuencias de pretensiones de dominio en la relación llevarían a una ruptura dialogal. (Catoggio, 2009, p. 86)

Ahora bien, ¿en qué medida la literatura oral kaggaba puede ayudar al hermano menor a construir unos lentes propios para entender su propia cultura? La identidad narrativa «*de sí mismo*» no sólo representa el origen del sujeto, también conserva la memoria por medio del término *actuar* en la problemática del *sí* y sus referentes «¿*qué?*» entre «¿*quién?*», «¿*quién es moralmente responsable de qué?*» (Ricoeur 2006). Si bien, frente a su aprendizaje personal el investigador empieza a sentir su propia cultura, incluso transfiere a la literatura la identificación entre poseer un saber y valerse de él de modo activo, reconociendo las políticas éticas, estéticas y lógicas del imaginario ancestral. Según Reluce (2010) en dos niveles: (1) como evento o fusión de circunstancias que hacen posible o viabilizan la producción del texto oral o (2) como discurso que se construye con el hablante en presencia inevitable de su auditorio, es decir, del oyente.

Cada sociedad multicultural necesita diseñar una estructura política apropiada para adaptarla a su historia, tradiciones culturales y al alcance y profundidad de su diversidad. No puede comenzar a hacerlo sin liberar la imaginación política del hechizo de la teoría dominante y su supuesto de que existe un único modelo válido. (Parekh, 2006, p. 195)

En síntesis, el mito de la creación introduce un recuerdo adquirido o aprendido por la memoria, en cuanto habla del carácter de una cosa ausente durante la búsqueda permanente del equilibrio, en la problemática sobre las relaciones entre hermano mayor y hermano menor como reafirmación cultural. Citando a Ricoeur (2008) “no tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes” (p.23). Por tanto, la imaginación kogui evidencia la profundidad de un tiempo pasado en la condición de alteridad (*sí mismo como otro*) con la extensa selva, lagunas, ríos, nieve, montañas y el mar caribe, agentes operantes en la acción de «*poder hacer*».

## **2.1.- La Transmisión Oral de los Mitos: El Mama como Donador de Paz interior**

La nación ancestral kogui enuncia una experiencia ficticia del tiempo para resolver los problemas de su pueblo, este espacio de la oralidad puede ser visto como el espacio vital de la memoria narrativa entre la analepsis (recuerdo) y la prolepsis (anticipación) en un contexto espacio-temporal, en donde nacen espacios y tiempos simbólicos naturales para el testimonio oral a partir de la relación del narrador con su narración, y los personajes vinculados al tiempo y el espacio por medio de la trasmisión de saberes a cargo del Mama, dueño de un conocimiento único sobre el territorio natural. Además, este narrador omnisciente por el carácter acción-ficción enseña el *¿cómo?* de la historia personal como un tipo de narrador oral conocedor de la intimidad de la Madre, y su mundo subterráneo aprendido y compartido a través de elementos tangibles e intangibles.

El testimonio es una huella, el relato de que algo sucedió. Cuando se dice que algo sucedió se plantean tres cuestiones: i) la presencia en el suceso del que narra, ii) se solicita credibilidad sobre lo que narra; se solicita confianza, y entonces la memoria se comparte: “el recuerdo de uno es ofrecido al otro y el otro lo recibe”; iii) si no hay credibilidad en lo narrado, se puede recurrir a otro testimonio o narración. [...] el testimonio “traslada las cosas vistas a las cosas dichas, a las cosas colocadas bajo la confianza que el uno tiene en la palabra del otro. (Ricoeur, 2002, p.27)

Este personaje mitológico es el encargado de otorgar los símbolos relativos a la profundidad temporal; por ejemplo, al conceder el poporo al hombre crea un vínculo entre el mundo físico del iniciado y el mundo de la Madre, transportando el calabazo en la mano derecha como principio de elección en el rito de iniciación, alecciona en la acción de mascar la hoja de coca: la forma del imaginario ovalado (el poporo) resulta de la saliva como un casco exuberante de la imaginación y su unidad de intención abierta a favor del narrador, mediante el relato oral.

¿Qué dicen estos relatos? y ¿cuál es su contenido? Exponen la conexión psicobiológica de madre-hijo como *mimesis* de los mundos subterráneos en la mochila y el poporo, estos objetos representan para las naciones ancestrales de la Sierra Nevada sus divinidades mayores, creencias y pagamentos.

Si bien el Mama es el encargado de crear los puentes y la comunicabilidad con el hermano menor, es también el emisor de los recuerdos y deseos de su pueblo, y lleva el mensaje de “*Paz en la Sierra, Paz en la Tierra*”. Además enseña a la comunidad la simbología de los nueve mundos formados por los elementos de arriba y los mundos de abajo en la narración del mito y su desarrollo social por el acceso a los lenguajes artesanales y rituales imperativos para la vida kaggaba, en su esfuerzo por conservar intacto el espacio de la narración. Para Solares (2010), la comprensión del mundo no está completada sino en constante construcción a partir del imaginario de una cultura en donde cada símbolo remite al campo de lo inconmensurable, porque conecta lo sensorial con lo espiritual.

Los nueve mundos no son sólo nueve espacios, sino también nueve momentos, nueve etapas, cuya concepción material se concreta en la imagen del huevo del universo, el cual a su vez marca la pauta para el diseño y la construcción de los templos, y que se manifiesta igualmente en la duración de los rituales, o en la expresión de otros periodos de tiempo significativos o sagrados: nueve noches de ayuno para ciertos rituales, nueve noches de ausencia de sol como castigo a los actos perversos de ciertos sacerdotes, nueve padres míticos de la humanidad, nueve clases de tierras [...] nueve noches que dura el ritual que permite a los muertos romper su simbólico cordón umbilical para renacer en la vida del más allá, nueve poblaciones que las almas de los difuntos deben recorrer en el espacio de la geografía sagrada del reino de los muertos y, finalmente, nueve siglos o edades que los Kogi consideran que es su tiempo de permanencia en esta tierra antes de que el mundo llegue a su fin y todo vuelva a empezar desde el principio. (Gómez, 2010, p. 158)

Por esto, la labor del Mama está sujeta a su conocimiento alcanzado tras permanecer encerrado en la oscuridad, sin distracción, mirándose los pies para concentrarse y conectarse con *Aluna*, sin mirar alrededor para no perder el hilo. Tiene concedido comer ciertos alimentos durante su entrenamiento y



Imagen tomada de:  
[unaantropologaenlaluna.blogspot.com](http://unaantropologaenlaluna.blogspot.com)

bañarse a media noche, su aprendizaje ocurre en total recogimiento desde los siete meses de edad hasta la edad mayor, como narrador oficia la confesión (se confiesa a los niños y los adultos) o *catarsis* para mantener el equilibrio mediante el símbolo. Según Ricoeur (2008) el símbolo permanece abierto como “condensación de un discurso infinito”. En este sentido, la simbología de la adivinación en la oralidad kaggaba denota el carácter íntimo como polo imaginativo [discurso y símbolo] coherente con la polisemia de la imaginación.

### 3.- Símbolos del mito

El mito de la creación kaggaba expone un cuadro de las relaciones entre los seres humanos y los animales desde las nueve funciones del mito como producto de las variaciones imaginativas visiblemente definidas en los símbolos del mito. Por ejemplo, a la especie jaguar (tigre), le fue establecido el espacio de la Sierra Nevada (tiempo o espacio de la aventura) para mantener en equilibrio el territorio (relacionado con el reflejo nutricional). Al kogui el entorno, sembrando árboles (símbolos de la inversión) para mitigar los cambios climáticos y sus efectos negativos en la tierra (valoración positiva). Los escenarios virtuales del imaginario ancestral, para realizar saneamientos y cancelar a la Madre Tierra las provisiones tomadas a la memoria del cuerpo son los siguientes:

(1) Alúna: terreno de la ficción ligado a la existencia del feto dentro del mundo oscuro del vientre o experiencia narrativa del yo dentro del Cosmos.

(2) Zheiyinga: cuerpo humano antes del amanecer, se refiere a la madre mitológica como cosmos.

(3) Eitagua kaggui: número cultural en referencia a los nueve mundos, *kaggui* es roca, las rocas demuestran el carácter subterráneo de la exégesis kaggaba.

(4) Jaba y Gama: la madre y la mochila representan el descenso a lo íntimo de lo íntimo a la presencia de la mujer, y los sentimientos como retórica de la profundidad.

(5) Jaba Tukuzhiya: el agua la primera Madre, en general, las comunidades de la Sierra Nevada se nombran como hijos del agua.

(6) Janguí mulcada: cuerpo de la mujer en estado de gestación, símbolo de la regresión, relacionado con la mata de ahuyama.

(7) Jate y zugui: hombre y poporo, esta dualidad nace de la idea del tiempo como porvenir, el *zugui* es el prolegómeno de las acciones masculinas. Si en su parte superior hay fisuras, será evidente la inadecuación a la norma; es decir, el fracaso o éxito de su matrimonio. Además, el hombre dueño de un universo de sentidos muestra en el calabazo una biografía imaginaria.

(8) Kasamunagunen: espacio tenebroso de la creación, estética trascendental redentora de las imágenes encerradas en los nueve mundos subterráneos.

(9) Nuhue: casa ceremonial de forma circular que representa al cuerpo de la Madre, también es la casa del *Jate kaggui* (padre tierra) o templo principal, en donde duermen los

hombres todas las noches. Durante la luna llena pasan la noche en vigilia mascando hoja de coca y buscando soluciones eficaces para las enfermedades y demás problemas del pueblo.

(10) Naikuinauai: el corazón humano en el ámbito del cuerpo, está en el centro de la casa y nace del fuego en un texto hermético frente a la imagen de la comunidad entendida como los órganos del cuerpo.

(11) Nez Naikuinauai Segua Janagueliji: pronombre posesivo 'mío' o uso predicativo ¡Soy algo! En la traducción, "Él mío de corazón, mío de seguridad, mío abusando" enunciado de la moral pública y las buenas costumbres.

(12) Sai: noche, escenario de las estrellas, realidad virtual en donde se integran cerdos, gallinas, serpientes, mochila, poporo y árboles, y espejo de la tierra.

(13) Janabala naurezhi: sangre de la tierra, petróleo, menstruó.

(14) Zaja: la luna, tiempo de la mujer pone de relieve el proceso de alteridad de la infancia de munzhi(niña) a jaba (mujer).

### **3.1.- Análisis de los *Nueve Mundos* a partir de la Teoría de Gilbert Durand**

Plantea Durand (1981) que a la luz de las imágenes el sujeto va pasando de lo aparente y ordinario a lo oculto y extraordinario, bajo el carácter narrativo de sus experiencias imaginarias organizadas por su interpretación del mundo, frente a los desafíos dados por el tiempo y la muerte en los símbolos de progreso y resurgimiento. En el caso kogui los símbolos son un cronotopo de la recuperación periódica del tiempo, dirigida por el inconsciente en sus creaciones artísticas en torno a los nueve mundos; es decir, «*el espíritu antropológico*», el cual se precisa conforme transcurre la existencia, se corrige conforme se piensa la experiencia del tiempo; es decir, entre el régimen diurno u rostros del tiempo (la sangre menstrual) y el régimen nocturno en el dominante sexual (utensilios de progreso: danzas y cantos rítmicos, el árbol) como reflejo postural en relación a la verticalidad ganada por el niño en el aprendizaje, la percepción y la ocupación del espacio desde la simbología hasta la realidad interior.

#### **Análisis de los *Nueve mundos***

##### ***Eizua kaggui/primer mundo***

Símbolo agua: la Madre (símbolo de inversión) u profundidad de la tierra, agua de mar (régimen nocturno y refugio cerrado representa una ocupación absoluta del espacio en donde el paso del tiempo es visto no como obstáculo sino como búsqueda del amanecer), mundo de abajo (símbolo de inversión se hace una valoración positiva de los mundos subterráneos como hogar y punto de partida de la memoria) lugar de los nueve mundos.

##### ***Mouchua kaggui/segundo mundo***

La Madre no es animal, ni persona alguna: crea todo de adentro hacia afuera. A la par

se da la antropomorfización del tigre o jaguar (símbolo teriomorfo afín con los animales veloces como el tiempo). Padre liberador del caos, feroz mamífero (valores de la muerte), pierde el control al sentirse amenazado: representa la fuerza interior.

#### ***Naigua kaggui / tercer mundo***

Metamorfosis de la gente, como gusanos y lombrices (imágenes de inversión por conversión).

#### ***Maneigua kaggui / cuarto mundo***

Padre Sai-taná (símbolo de carácter espectacular) ve con mayor lucidez el paso del tiempo y el cambio de materia a sustancia: predice la formación del cuerpo, piernas, brazos y cabeza.

#### ***Zhigua kaggui / quinto mundo***

La primera casa (símbolo de intimidad) o metáfora del cuerpo conectado con el mundo de arriba en la transformación de la gente en casa y de la casa en gente: la casa protege a su hijo (símbolo cíclico), es la Madre.

#### ***Teyua kaggui / sexto mundo***

Las divinidades se dividen en díadas de Búnkua-sé (símbolo cíclico régimen nocturno) forma simétrica de dos imágenes contrarias: lado izquierdo-lado derecho.

#### ***Kugua kaggui / séptimo mundo***

Nacieron más gusanos, sin huesos y sin fuerza, pero el cuerpo tenía sangre y en esta mudanza se formó toda la vida en este mundo (transmutación o cambio circunstancial).

#### ***Anigua kaggui / octavo mundo***

Nacimiento de los nueve Padres y Dueños del mundo (símbolos ascensionales) en un espacio cercado por agua corriente (símbolo nictomorfo), símbolo de pensamiento y memoria.

#### ***Eitagua kaggui / noveno mundo***

Los Padres hallaron un árbol (símbolo de progreso) y alzaron una casa de madera, paja y bejuco como una cansamaría: simboliza el cuerpo de la Madre, tiene extremos inferiores y superiores, la boca y el ano son las puertas de entrada y salida. Notable es la vulva femenina en la parte superior del techo. Allí los hombres dormitan en hamacas como ligados al cordón umbilical, en un estado de acurrucamiento y descenso en el seno de la Madre.

### **Segunda parte**

El símbolo nictomorfo del niño Sintána nace de la sangre menstrual en el mar y es formado cuatro veces en la oscuridad. Por sus características comunes significa el recogimiento y la intimidad de la noche por medio de trabajos nocturnos hechos por el narrador (Mama), estableciendo el tiempo como un evento placido, benéfico y de visión,

en donde el niño tiene miedo de nacer y está angustia se trasmuta a través del entorno material y social en el acto del bautismo (símbolo diairético). El elemento miedo se transforma en rito de purificación en la unión con los nueve mundos en el embarazo, en nueve tierras y montañas turbadas por Sintána cuando se lleva consigo a la tierra negra y produce la caída catamorfa: detrás de siete puertas, en el último cuarto de siete cuartos, estaba la Tierra Negra encerrada (nació de siete meses). Era la mejor, la más bonita, era buena tierra de siembra, estaba recluida detrás de siete puertas.

Tras la huida, se introducen los símbolos espectaculares de la luz (los Mamas por medio de la adivinación retan a la oscuridad nictomorfa afín con las tinieblas). Mientras el lagarto-cabo llamado por *Jalyintána* para seguirlos (Sintána y la tierra negra) es el símbolo teriomorfo, entra a luchar contra el tiempo: Subió a una loma y se puso las manos en las caderas y cantó: “*heye-hé-hé-he*”. Pero Sintána y la Tierra Negra ya estaban lejos (símbolos de inversión). Sintána retorna al amparo materno en una mochila (símbolo cíclico) llevada por Seyánkua oculto en el poporo cerca al corazón (símbolo de intimidad). Así pues, el camino hacia el final del mito de la creación expone los símbolos espectaculares (Mama) en su faena por salvar a Sintána y a la Tierra Negra durante una lucha muy grande, en donde el agua regeneradora (símbolo diairético) muestra con su balanceo al mareo como figura de las enfermedades en la búsqueda de los símbolos ascensionales: “No te afanes, mi hijo. Siempre te voy a salvar. Nunca tengas miedo”.

Por último, las lágrimas de la gente durante su estadía bajo el cielo, exponen un acto de resiliencia cara a la oscuridad, en el espacio del mito. Según Ricoeur (1995): “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula de un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (p.113). Justamente en el mito de la creación kaggaba se da una imaginación exacerbada en donde los personajes evocan la simbología del eterno retorno, además del elemento andrógino y de doble paternidad bajo el dominante sexual de los símbolos autónomos (símbolos cíclicos). En suma, la supremacía de lo nictomorfo se repite una y otra vez en el descenso hacia la madre noche y su intimidad.

#### **4.- La fantasía**

***Relato oral sobre la organización socio-cultural***

***Tungueka Comunicación Personal***

***Año: 2019***

***Narrador: Sukin Loperena Dingula***

***Edad: nueve años***

El mundo fue originado por la Madre “Senenudlan” ella y el Padre “Sezhankua” y sus hijos son los pueblos ancestrales de la Sierra Nevada de Santa Marta (cogui, arsario, cancuamo, arguaco). Su territorio es una casa ceremonial “el nujue” por su forma a nivel material que simboliza la Madre de donde surge “Takakui” de donde se trazan los cuatro puntos cardinales del universo visible e invisible de la tierra. Allí habitan los seres humanos. Con ellos la Jaba “Nuimatan” o Jaba “Nuizhashkua que representa el lugar por donde sale el sol, Jaba “Mamashkua” por donde se oculta, Jaba “Siushakaka” el norte.

Estos puntos cardinales se dividen en “Take y Dake” el primero se refiere a los linajes de donde provienen las Madres y los Padres espirituales de origen y a quien le corresponde el cuidado o manejo de “Ezuama” es decir, de cada espacio. El segundo, son los linajes familiares los que definen las funciones de cada persona en el territorio de la sociedad kaggaba, poseedora de una oralidad propia de la Sierra Nevada, como un “Ezuama de Sezhua” o espacio sagrado en donde es posible comunicarse con los Padres y Madres espirituales, para prevenir y hacer pagamentos por las enfermedades: se confiesa el niño, la mujer, el hombre bajo los principios espirituales originados por la Madre “Senenudlan” ella y el Padre “Sezhankua”.

Al comienzo de los tiempos El Padre organizó las tierras, estableciendo sus principios de arte y manejo a la tierra “kagdluliu” o vida sobre la superficie. No solo abarca lo que pisamos, sino toda la estructura integradas las tierras, las rocas, metales y los minerales son los huesos de la Madre Tierra. Para su conocimiento y manejo requiere del “Sewa” pasando por generaciones formadas por el Mama espiritualmente para poder usar la máscara y bailar con ella, usando el atuendo sagrado llevado por los Padres de los “Ezuama” en los llamados bailes de “kwala”, por la tarde. Allí se trabaja por todo lo existente en la naturaleza. La mente es un universo sellado para limpiar, para quitar las cargas negativas, para revitalizarlo todo. Porque todo tiene el mismo principio, eso produce los alimentos, el agua, el aire, los árboles, los pájaros, los insectos y también el sol.

Cada grano de arena significa vivir. “Kwadla” es el producto, el alimento nos permite estar fecundos, llegar a “Gwala” a los bailes de los “Ezuama y los Eikuna”, bailes en donde el pueblo kaggaba plasma en los centros sagrados de los Ezuama una época del calendario cultural para pagar por las cosas dadas por la naturaleza, revitalizando la semilla para prevenir las enfermedades en las cosechas y asegurar el nuevo nacimiento de todo tipo de naturaleza. En “Gwinue” son las montañas grandes como la montaña. “Nujuakacla” representa la autoridad del trueno. Ella tiene la función de vigilar los arroyos, la lluvia y las conexiones para leer el orden de la montaña y las relaciones de las burbujas con los ríos. Desde la visión espiritual es la Madre quien da consejo a los niños, les cuenta sobre cuando era niña. Ella dice: todas las piedras son sagradas y todas cumplen una función desde su origen existe en las

pedras una información codificada sobre el universo, sus vidas y las tierras desde su dimensión espiritual y física. Existen diferentes tipos de pedras y son el reflejo de su gente, porque contienen un espíritu propio convertido en piedra. Las pedras son el asiento del ser humano en la tierra, por eso son tan importantes para los kaggaba. Cumplen con la función de arte, conexión y manejo social y cultural, como hacer pagamentos materiales en los sitios asociados con los diferentes tipos de pedras. Algunas residen como “Sewua” para ejercer como autoridad.

La Piedra Sagrada es una casa cuyo cumplimiento funcional es subterráneo, allí habita Jaba “Seiatukan”, quien establece las conexiones con el oro y otros minerales en la superficie. Como representación física de la Naturaleza es la montaña, los cerros y la loma, existentes en el territorio ancestral o la casa de las comunidades vegetales. Desde la visión espiritual, la Sierra Nevada es un templo sagrado de los Padres y las Madres de donde parte el principio del universo, conoce la energía de la ceiba del cerro y su desarrollo. Existe la piedra y su diversidad de funciones, “Jaba Seiatakan” es la Madre organizando la llamada “Kugtuma”, “Abadlae”, “Afsinkanu”, “Afioku”, “Akzhisha”, caminos ídigos para cumplir con la función de arte, conexión y manejo espiritual del territorio con la gente.

Esta Madre contiene conocimiento de la función e importancia de esta piedra, como manejo social y cultural, como hacer pagamentos materiales por las diferentes especies asociadas a este territorio, los sitios y las personas existiendo dentro de esta piedra sagrada, esta se encuentra en la superficie pero su cumplimiento funcional es subterráneo (en referencia con los nueve mundos). Es allí donde la “Jaba Seiatukan” dejó la piedra de la conexión principalmente en oro y otros minerales. En la superficie se encuentra solo como representación física, su principio es de oscuridad y luz, por eso “Siugkukwi” estableció conexiones y códigos del mundo invisible en el mundo físico en normas escritas en las pedras y sitios sagrados. (Comunicación personal, Julio 18 de 2019)



Piedra de Donama  
Imagen tomada de:  
[www.esascosas.com](http://www.esascosas.com)

## Consideraciones finales

### **(1) Experiencia-temporalidad**

El relato oral kaggaba, a partir de su interacción dinámica para preservar y conservar la tierra, presenta un contexto de estudio literario orientado sobre **las costumbres de la comunidad ancestral entendidas desde la perspectiva de experiencia ficticia del tiempo** tras la descontextualización de significado y significante. Según el modelo semántico de su literatura oral, el mito opera de modo simbólico; es decir, las unidades mínimas actúan en cuanto el narrador asocia su experiencia con el objeto natural de forma autónoma, conservando el entorno en su estado original, a través de contar su propia **experiencia del tiempo, organizada en nueve mundos** como parte esencial de la composición del mito de la creación, en donde la circularidad del tiempo ilustra una visión de la diversidad, asumida como derecho y recurso enriquecedor, para la literatura en cuanto receptora de los saberes culturales de las comunidades originarias y su acción humana por mantener el equilibrio del universo.

### **(2) Literatura de lenguaje común- vínculos y puentes**

En efecto, **el mito de la creación kaggaba es un lenguaje común en tanto involucra al hermano menor en el relato oral y por tanto propone una “fusión de horizontes”** (tomando prestado el término de Gadamer), para crear el diálogo entre dos agentes aparentemente diferentes. Por ejemplo, la nación kogui por medio de sus diversos horizontes literarios plantea el papel de **la memoria como un recurso usado en lo cotidiano de manera constante y vinculativo**, parte de la armonía con *“el otro como sí mismo”* en la experiencia del pasado significativo inscrito en el mito como acervo cultural (no convencional), nombrando las cosas desde **la experiencia humana y alcanzando una mayor autocomprensión por medio de la técnica de las artesanías**. Si bien, se da una cercanía a Ricoeur (2000), en tanto la vida misma puede entenderse como texto por el esfuerzo humano de abrirse a la comprensión de sí mismo, integrando el lenguaje propio a otras culturas sobre las cuales la lingüística tradicional pasa en silencio.

### **(3) Memoria viva- símbolos de la memoria viva**

La tradición oral kogui expresa sus sensaciones y emociones por medio de imágenes y emblemas simbólicos, para narrar elementos vivos de su memoria como **normas de comportamiento o rasgos identitarios de dicha cultura, su sistema de ficción basado en la tradición oral** y el empuje diario por cosechar la tierra. Cabe resaltar que las nuevas proles van a la escuela sin importar la precariedad, buscando la oportunidad de popularizar la memoria histórica de los habitantes de la Sierra Nevada mediante una **literatura de la vida real, en donde los sentimientos se convierten en lo cotidiano a través de percibir**

**lo real como analepsia o vuelta repentina al pasado**, sobre el ansia humana por superar los obstáculos y transformar el mundo. Dicha cosmovisión, hasta ahora ha sido para los antropólogos un medio para entender el mito en cuanto a su función social y dialéctica, como modo de **conocer la historia desde los símbolos, pues son el primer paso para entender la creación literaria de las narrativas ancestrales.**

Finalizando, el estudio literario sobre la oralidad kaggaba propone una línea de investigación donde se combinan las oralidades y las narratologías como modelo metodológico para el análisis, en cuanto permite a la literatura abrir un espacio para el reconocimiento de las culturas originarias del Abya Yala (tierra en plena madurez, esto es las Américas, nombre tomado de la lengua Guna-Tule), su conocimiento oral y vida expresada en los símbolos del mito, expone una trayectoria creativa de la sabiduría de las selvas y montañas, de cara a la despótica realidad de contaminación y consumismo.

Son los pueblos ancestrales en la actualidad un ejemplo de reafirmación cultural de los principios del agua y de la tierra en general y aportan elementos para la comunicabilidad sobre un rasgo común a esta tierra como hábitat propia vinculada a toda la humanidad.

## REFERENCIAS

- Catoggio, L. (2009). El Carácter Ambiguo de la Fusión de Horizontes en la Hermenéutica Filosófica de Hans-Georg Gadamer. Universidad de Málaga. *Revista Internacional de filosofía Contrastes*, Vol. XIV, 81-97.
- Colombia, A. N.(2016). *Documental Corazón de Agua- Madre Agua*. [Vídeo en línea] Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=HgqmgAou4SQ> [Consulta: 2018, febrero 12]
- Cresswell, T. (2004). *Place a Short Introduction*. [Lugar a una breve introducción]. 1a. ed. London: Blackwell.
- Dolmatoff, R. (1985). *Los Kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Procultura. (Ts.) I y II.
- Durand, G. (1981). *Las Estructuras Antropológicas del Imaginario. Introducción a la Arquetipología General*. trad. Mauro Armiño. Madrid: Taurus.
- Eliade, M. (2001). *El Mito del Eterno Retorno*. 1a ed. trad. Ricardo Anaya. Argentina: Emecé.

- Espino Relucé, G. (2010). *La Literatura Oral o la Literatura de Tradición Oral*. 1a. ed. Perú: Ediciones Pakarina.
- Gadamer, H. (1998). *Dialogue avec Hans-George Gadamer* [Dialogo con Hans-George Gadamer]. trad. Donald Ipperciel. Québec, Canada: Carsten Dutt. Fides.
- Gómez, F. (2010). *El Jaguar en la Literatura Kogi. Análisis del Complejo Simbólico Asociado con el Jaguar, el Chamanismo y lo masculino en la Literatura Kogi*. Tesis de maestría publicada, Universidad del Valle, Colombia. Recuperado de <http://www.univalle.edu.co/~estudiosliterarios/imagenes/pdf%20tejedora%20modificados/FABIO%20GOMEZ.pdf>
- Martín, S. (2015). *La Poética de lo Imaginario y el Análisis de Relatos Tradicionales y Modernos según Gilbert Durand*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Oliveira Costa, A. (2013). *Las Aporías del Tiempo-Narración: Confronto Entre Tiempo Interior y Tiempo Exterior en Paul Ricoeur*. Belo Horizonte. Sapere Aude, vol. 4 (8), 89-104.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*. 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Orrantia, J. (2002). *Matices kogui*. Representaciones y negociación en la marginalidad. *Revista Colombiana de Antropología*. Bogotá. vol. 38, 45-75.
- Pacheco, C. (2002). La comarca oral revisitada: Oralidad y literatura a Fines de Milenio. *Revista Actual* (50), 95-114.
- Parekh, B. (2006). *Rethinking Multiculturalism. Cultural Diversity and Political Theory*. 2a. ed. [Repensar el multiculturalismo: diversidad cultural y teoría política]. Hampshire, UK: Palgrave Macmillan.
- Preuss, K. T. (1993). *Visita a los Indígenas Kagaba de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Colcultura Instituto Colombiano de Antropología. (pts.) I y II.
- Ricoeur, P. (1982). *La simbólica del Mal. En Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus
- . (1995). *Tiempo y Narración*. Vol.1. trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI editores s. a.
- . (1999). *Historia y Narratividad*. España: Editorial Paidós.

--. (2002). *Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico*, en Françoise Barret-Ducrocq, dir., *¿Por qué recordar?* Barcelona: Granica. Artículos que forman parte del Foro Internacional Memoria e Historia UNESCO, celebrado en La Sorbonne el 26 de marzo de 1998.

---. (2002). *Del Texto a la Acción*. México: Fondo de Cultura Económica.

---. (2008). *Tiempo y Narración*. T. I. *Configuración del Tiempo del Relato Histórico*. México D.F: Siglo XXI editores, s. a.

---. (2006). *Sí mismo como Otro*. 3a. ed. México: Siglo XXI editores, s.a.

---. (2004). *La Memoria, la Historia, el Olvido*. trad. Agustín Neira. 1a. ed. en español. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

---. (2008). *Tiempo y Narración*. T. II. México: Siglo XXI editores, s. a.

Solares Altamirano, B. (enero, abril, 2011). *Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico*. Universidad Nacional Autónoma de México. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. LVI, (211), 13-24.

Vázquez, F. (2001). *La Memoria como Acción Social. Relaciones, Significados e Imaginario*. Barcelona: Paidós.



# La risa en *Retrato de un caballero* de Miguel Gomes<sup>1</sup>

Umberto Boccioni / *La risa* (detalle) / 1911 / 110 x 145 cm / óleo sobre lienzo

Recibido: 12-10-2020  
Aceptado: 30-11-2020

**Jahir Guerrero<sup>2</sup>**  
Universidad de Los Andes, Venezuela  
jahir\_guerrero@hotmail.com

**Resumen:** El presente artículo tiene como propósito el análisis de la risa en la novela *Retrato de un caballero* (2015), publicada por el escritor venezolano y profesor universitario Miguel Gomes. Para cumplir con dicho objetivo se estudia e interpreta las imágenes y modos de la risa presentes en la novela: lenguaje carnavalesco, ironía y humor. Este estudio se sustenta en los planteamientos teóricos de Henri Bergson desarrollados en su libro *La risa* (1996), de Mijaíl Bajtín expuestos en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1974) y de Luigi Pirandello explicados en su texto *El humorismo* (1968). El fenómeno de la risa es un atributo de las obras literarias cómicas y humorísticas que le dan un estilo propio, permite representar la realidad desde una perspectiva diferente de como lo hacen las obras *serias* o dramáticas; dicha representación puede tener diferentes niveles y tonalidades: desde lo cómico simple hasta lo agudo e inteligente. Asimismo, los lectores pueden tener la oportunidad de apreciar el mérito que posee la novela mientras se divierten.

**Palabras clave:** Miguel Gomes; Risa; Cuerpo grotesco; Lenguaje carnavalesco; Humor.

---

1. Las ideas presentadas en este artículo han sido tomadas y reestructuradas del Trabajo de Grado de Magister en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes- Venezuela, titulado *La risa en Retrato de un caballero* de Miguel Gomes, defendida y aprobada en el 2020.

2. Licenciado en Educación, mención Español y Literatura (ULA - Venezuela), Magister en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA- Venezuela). Actualmente reside en Chile.

## Laugh in *Retrato de un caballero* from Miguel Gomes

**Abstract:** This article proposes analyzed laughter in the novel *Portrait of a knight* (2015), published by the Venezuelan writer and university professor Miguel Gomes. To fulfill this objective, the images and modes of laughter present in the novel are studied and interpreted: carnival language, irony and humor. This study is based on the theoretical approaches of Henri Bergson developed on his book *Laughter* (1996), of Mikhail Bakhtin exposed on his book *Rabelais and His World* (1974) and of Luigi Pirandello explained on his text *On Humor* (1968). The phenomenon of laughter is an attribute of comic and humorous literary works that give it its own style, it allows to represent reality from a different perspective from how *serious* or dramatic works do; this representation can have different levels and tones: from the simple comic to the sharp and intelligent. Also, readers can have the opportunity to appreciate the merit of the novel while having fun.

**Keywords:** Miguel Gomes; Laughter; Grotesque body; Carnival language; Humor.

### Introducción

*Retrato de un caballero* (2015) es la última obra de Miguel Gomes y amerita de una investigación debido al manejo del lenguaje del género cómico en la obra, cuestión que permite reconocer su contribución a la letras nacionales y latinoamericanas; el empleo de un mecanismo que si bien ha sido usado por otros escritores reconocidos por la crítica, Gomes lo incorpora de forma novedosa y añade la “realidad circundante” del venezolano, además de interpretar la representación que los escritores radicados en el extranjero hacen de Venezuela en sus narraciones. De igual forma, el análisis del manejo del lenguaje por parte de Miguel Gomes, donde lo carnavalesco y el humor se constituyen como métodos certeros para desentrañar la realidad y mostrar elementos ocultos, permitirán discernir cómo los escritores venezolanos residentes desde hace muchos años en el exterior siguen preocupándose por su país de origen y por incorporar en sus obras, nuevas técnicas literarias usadas por escritores de diferentes latitudes.

En *Retrato de un caballero*, la trama se construye, primordialmente, sobre las anécdotas de Lucio Cavaliero en relación con la escritura de su ópera prima junto a los devaneos sexuales que tienen lugar en Nueva York. Lucio Cavaliero, personaje principal y narrador en la novela, radicado en Estados Unidos, es un hombre desenfadado, lujurioso y con un proyecto en mente. A pesar de ser un cuentista de gran mérito, le urge escribir su primera novela, luego de que Migdalia, periodista venezolana, lo entrevistara con el único objetivo de desacreditarlo.

La novela se divide en tres partes: “Panel izquierdo: *Lucio furioso*”, “Panel derecho: *Lucio perplesso*” y “Panel central: *Lucio innamorato*”. En la primera parte, se narra las vicisitudes de Lucio en Nueva York, su ciudad de residencia, con sus amantes, su trabajo,

los diferentes apartamentos donde vive y sus amigos. En la segunda parte, además de sus narrar sus andanzas en Nueva York, se incorpora su viaje a Florencia, Italia, para asistir al funeral de su madre. Y en la tercera parte, se cuenta su viaje a Salamanca, España, para visitar a su padre y su enamoramiento de Beatriz.

En los últimos años se ha generado una mayor producción literaria venezolana desde el exterior debido al éxodo. Por tanto, es necesario un análisis y una crítica objetiva de estas obras literarias. Con el estudio de *Retrato de un caballero* se contribuirá en la comprensión de la literatura venezolana actual. En ella se aprecia la gran mezcla de culturas que define la venezolanidad y cómo a través del humor, muestra los defectos y virtudes de sus personajes y consigue una representación única de la realidad.

El análisis de la risa como elemento primordial en la novela *Retrato de un caballero* de Miguel Gomes se lleva a cabo a través de los siguientes modos de la risa representados en la obra: lenguaje carnavalesco, ironía y humor. Asimismo, este estudio se fundamenta en los postulados teóricos de Henni Bergson (1859 – 1941), Mijaíl Bajtín (1895–1975) y Luigi Pirandello (1867 –1936) sobre la risa y sus modos para comprender sus manifestaciones, procedimientos y funciones.

La indagación que se realizó sobre *Retrato de un caballero* permite una mayor comprensión y valoración del aporte de la literatura venezolana para interpretar el actuar y el pensamiento de los venezolanos en la actualidad. Asimismo, la novela es una muestra del profesionalismo y de la complejidad literaria con que los autores venezolanos contribuyen a las letras latinoamericanas en el presente milenio.

## 1. La risa

Las piezas literarias cómicas tienen una forma particular de reflejar la realidad que no desmerecen ser menos estudiadas que otros tipos de textos literarios. Tanto las obras literarias cómicas como las serias tienen un valor único para ser leídas y



analizadas. ¿Qué seríamos los seres humanos si no pudiésemos reír? ¿Qué impronta tiene la risa en el espíritu humano? ¿Solo es admirable lo serio y no lo cómico?

Las obras cómicas tienen como elemento principal la risa. Esta es presentada de formas diferentes y con diferentes funciones en la obra literaria en relación con las intenciones del autor. Según Bergson, en su libro *La risa* (1996), lo cómico es algo exclusivamente del ser humano, es algo intrínseco a él, es decir, no se encuentra en la naturaleza o fuera de la realidad de las personas. Al respecto precisa:

Fuera de lo propiamente *humano*, no existe nada cómico. Podrá un paisaje ser hermoso, sublime, insignificante o feo, pero nunca será ridículo. Cuando reímos a la vista de un animal, es porque hemos sorprendido en él una actitud o una expresión humana. (Bergson, 1996, p. 49)

Asimismo, expone que la *insensibilidad* siempre acompaña a la risa. Para percibir la comicidad de las cosas es necesario olvidar por un momento las interacciones dramáticas o los sentimientos de los seres humanos. Por ejemplo, si en un baile se apagara repentinamente la música y solo se viera a las personas bailando se verían ridículos. Bergson puntualiza que “para producir todo su efecto, lo cómico exige algo así como una momentánea anestesia del corazón, para dirigirse a la inteligencia pura” (1996, p. 50). De igual forma, esta inteligencia debe estar en contacto con otras inteligencias. Por ejemplo, cuando un grupo de personas hablan y se cuentan historias muy graciosas.

La risa tiene diferentes modos de manifestarse en la literatura. Algunos de ellos son el lenguaje carnavalesco, la ironía y el humor. La risa es una forma particular de proyectar la realidad en un texto literario y permite descubrir elementos de dicha realidad que de otra manera no se pueden descubrir. Asimismo, favorece que el lector observe desde otra perspectiva y desvele nuevos significados de la existencia a través de cómo esta es concebida en una obra literaria humorística.



## 2. Análisis de *Retrato de un caballero*

### 2.1 Lenguaje carnavalesco

De acuerdo con Bajtín (1974), cuando se presentaban las festividades del carnaval durante la Edad Media, las personas tenían una especie de segunda vida y esto les permitió tratarse unos a otros como iguales. Durante el carnaval se eliminaban las jerarquías y no importaba la clase social, el nivel económico o la edad de las personas; esto permitió que las personas entablaran relaciones más directas y sin ningún tipo de barrera. Estas relaciones de igualdad entre las personas durante el transcurso del carnaval tuvieron como consecuencia la formación de un lenguaje particular: el lenguaje carnavalesco.

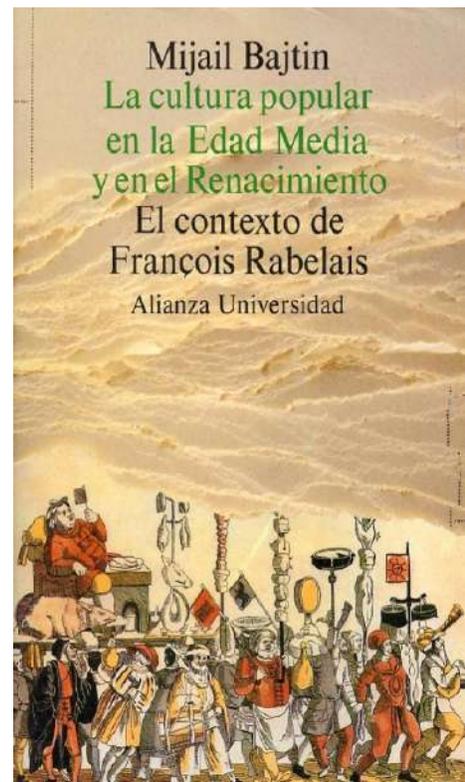
Este lenguaje caracterizado por eliminar las distancias entre los individuos que lo usaban, no podía emplearse en contextos normales, su uso implicaba una liberación de las normas de conducta en tanto el lenguaje carnavalesco se servía de expresiones cambiantes y relativizaba la verdad. De igual forma, Bajtín plantea:

La *novedad* de la cosa y de su nombre, o la *renovación* de la cosa vieja gracias a un nuevo empleo o *la vecindad de elementos nuevos e inesperados*, *individualizan* la cosa en forma particular e intensifican en su nombre la idea de *propiedad*. (Bajtín, 1974, p. 418)

En el siguiente fragmento de *Retrato de un caballero* se muestra el uso del lenguaje carnavalesco para renovar o mostrar nuevos significados sobre las cosas descritas:

María Lionza, diosa indocatólica, guardiana de la paz, la naturaleza, el amor y me imagino que lo demás, porque siempre la pintan buenísima, una Miss Venezuela en versión hembra: santería, macumba, vudú, teología, afrogozona, una teta caribe y la otra celtogallega, ambas al aire y más revueltas que el poso del café. (Gomes, 2015, pp. 30-31)

Aquí aparecen las palabras “indocatólica y “celtogallega” como neologismos pero nos detendremos en analizar el término que conlleva un estilo humorístico: “afrogozona”. En este neologismo se presentan dos conceptos diferentes, pero en la imaginería popular están relacionados en cuanto que hacia la



cultura negra se tiene el prejuicio de considerar como una cultura de la diversión, el gozo, el jolgorio, entre otros; asimismo, crea una nueva realidad, nos hace conscientes de ella y nos permite ver la situación desde un enfoque diferente.

Gomes al unir estos dos conceptos nos hace reír y ver a María Lionza desde una nueva perspectiva: nos muestra cómo una diosa del folclore venezolano es presentada como una mujer seductora y con un cuerpo muy atractivo, o, tal vez, nos muestra esta faceta oculta de la diosa. Asimismo, en otro fragmento, Luciano se burla del Papa haciendo referencia a su nacionalidad y su pasado cuestionable: “el Papa de turno (un alemán; ¿cómo rayos se llamaba el *Panzer-papa*?)” (Gomes, 2015, p. 31). El término “*Panzer-papa*” hace referencia a los tanques alemanes usados durante la Segunda Guerra Mundial y al papa Benedicto xvi, el alemán Joseph Ratzinger, quien fue objeto de polémicas por su participación durante su juventud en las fuerzas armadas de la Alemania nazi.



Alejandro Colina  
María Lionza  
1951  
foto tomada de:  
noepernia.com

En la novela está presente el uso del lenguaje carnavalesco. En varias secciones de *Retrato de un caballero* se encuentra el lenguaje carnavalesco con expresiones cambiantes, singulares y excéntricas. Este lenguaje muestra la relatividad de las verdades planteadas en la novela, como por ejemplo la política, las relaciones sexuales y la atracción sexual, la madurez, entre otros temas. Asimismo, se pueden encontrar diferentes parodias, degradaciones y profanaciones. Por ejemplo, Gomes en la novela crea neologismos y realiza juegos de palabras para expresar la creación de nuevos significados y renovar la realidad a la cual hace referencia. También, dichos neologismos muestran el aspecto dinámico y cambiante de la realidad.

## 2.2 Ironía

La ironía es el mecanismo discursivo que consiste en decir lo contrario o diferente de lo que se está diciendo. Cuando a Lucio empieza a crecerle el pene de forma extraordinaria, ve unos anuncios en su correo electrónico sobre propagandas para el aumento del tamaño del pene. El episodio es irónico porque Lucio

desea que su pene disminuya a su tamaño normal y las propagandas informan sobre métodos para que crezca: “La solución para penes en pena y erecciones débiles. Medicina segura, natural, para obtener máxima fortaleza. ¡Folla a voluntad! ¡NO TEMAS NUNCA MÁS QUE ELLA LE VEA!” (Gomes, 2015, p. 40); “Refuerzo sexual natural. ¿No está contento con el tamaño de su pene? Aquí estamos a su servicio. Pulse aquí para leer testimonios” (Gomes, 2015, p. 41); y por último: “Ud. y su media naranja quedarán encantados. Súmese a los cientos de miles de caballeros que ya conocen los resultados y le prometemos que nunca más se quedará corto” (Gomes, 2015, p. 41).

Asimismo, en varias ocasiones Lucio juega con su apellido. Su apellido Cavaliero es la forma italiana antigua — *cavalière* (ant.*cavalièro* e *cavallière*) — para el término cuya traducción al español es *caballero* (Trecani, S/F). Entre las diferentes acepciones en italiano y en español (en los dos idiomas varias concuerdan en su significado), el juego realizado por Lucio es con la acepción siguiente: “Hombre que se comporta con distinción, nobleza y generosidad.” (RAE, S/F). Cuando Lucio se encuentra visitando a su padre en Salamanca, cuando puede, mira a través de la ventana del apartamento donde se hospeda al edificio del frente —albergue de las Religiosas de María Auxiliadora— para observar a varias jóvenes que pasan en este lugar sus vacaciones. En el siguiente fragmento describe lo que hace en una de esas ocasiones mientras mira a una de las chicas:

Fuera la camiseta; fuera los pantaloncitos que poca cosa representaban; ropa interior, bailoteo sexy delante del espejo. Era pecado el solo hecho de tener un cuerpo así a aquella edad. Tal como parecía enchufada al iPod o lo que fuese que manoseaba, aquella niña no tendría más de quince.

Qué poco Cavaliero (qué poco *gentil*) espiando a la hija del prójimo. Lo peor es que no me importaba, con todo y que hacía unas horas, a las riberas del Tormes, arrobado, había imaginado que me enamoraba cortésmente. (Gomes, 2015, p. 187)

Lucio ironiza con su apellido: su comportamiento no es nada caballeroso cuando observa a la chica; en general, Lucio observa a las mujeres que les gusta de forma lujuriosa. Por otra parte —para comprender mejor el sentido del fragmento— Lucio, ese mismo día más temprano, se sintió enamorado al ver a Beatriz. Hasta entonces no se había enamorado de ninguna de las mujeres con las que había tenido relaciones.

## 2.3 Humor

Las obras humorísticas se caracterizan por parecer desordenadas en su composición, por tener continuas interrupciones y porque el autor introduce digresiones que evitan el desarrollo uniforme de la obra.

Según Pirandello, en su ensayo *El humorismo* (1968), toda obra de arte amerita la reflexión por parte de su creador. Esta reflexión permanece invisible en la concepción de la obra: “Para el artista es, casi, una forma del sentimiento” (p. 161). Y a medida que la obra se va constituyendo, *la reflexión* la critica a medida que recibe sus impresiones.

En el caso del autor humorista se constata que la reflexión se convierte en un juez implacable que juzga de forma desapasionada; la reflexión, en este caso, asume una *especial actividad*. No permanece invisible en la concepción de la obra, no persiste como una forma del sentimiento, sino que juzga dicho *sentimiento* de forma desapasionada, lo analiza y lo descompone. Producto de ello surge un nuevo sentimiento: el sentimiento de lo contrario. Este consiste en la especial actividad asumida por la reflexión del autor humorista en su propia obra, la cual genera las características propias del humor que se manifiestan en una obra: parecen ser desordenadas y mal compuestas, tienen digresiones e interrupciones, se establecen relaciones extrañas entre las imágenes y los elementos contrarios se atraen.

Del mismo modo, el humorismo para poder expresarse necesita que el lenguaje sea usado de forma libre, sin restricciones morales, debe ser desenfadado y así revelar las peculiaridades que no se muestran de forma directa, necesita de la libertad para manifestar su perspectiva particular de la realidad. Al respecto, Pirandello (1968) afirma: “El humorismo necesita el más vivaz, libre, espontáneo e inmediato movimiento de la lengua, movimiento que solo se puede alcanzar cuando la forma se va creando poco a poco” (pp. 67-68).

De acuerdo con la tesis de Pirandello sobre el humorismo, la novela *Retrato de un caballero* es una obra humorística porque posee varias de estas características que comparten los libros humorísticos en general. Las digresiones en la novela son continuas, hay cambios de temas, el narrador cada cierto tiempo se dirige al lector, las asociaciones que se encuentran en la novela son muy extrañas y las relaciones entre las imágenes son insólitas. Un ejemplo de humor presente en *Retrato de un caballero* es el siguiente:

No copio en este párrafo lo que a gritos descargué sobre la Gran Manzana desde la ventana de mi estudio. Necesitaba liberarlo.

— *Lucio, you're such a prick!*

En venezolano: *eres un grandísimo carajo*. Eso sentenció Gwen, una de mis amigas de la Mannes, a quien había conocido al coincidir en varios conciertos y de quien Ana Teresa, por supuesto, no tenía celos: *tronco de lesbiana... ¿de dónde la sacaste?* fue el único comentario que le había merecido cuando se la presenté. Gwen, entre tragos, me escuchó la historia, leyó en su más o menos decente español la entrevista y soltó una serie de carcajadas (a su manera, trataba de animarme; era una amiga abnegada):

— Primero, con los pantaloncitos y la atención, te cogió por la pinga (*dick*), que es la funda de tu Ego; luego la cortó y se la puso en el bolsillo; cuando llegó a Caracas, la tiró en un cubo de basura del aeropuerto. (Gomes, 2015, p. 22)

En este fragmento de la novela no existe ningún tipo de solemnidad en el lenguaje, por el contrario, es grosero, irónico y muy hilarante. El lenguaje es libre porque no se rige bajo las reglas estrictas del lenguaje oficial.

La mayoría de las veces el humor de Lucio no es simplemente llano, generalmente es agudo. René de Costa (2018) expresa lo siguiente sobre una de las funciones que posee el humor: “El humor tiene a menudo una función dual, y nos hace aprender a través de la risa” (p. 144). El humor manifestado en la mayor parte de *Retrato de un caballero* posee esta función dual. Lucio es un escritor reconocido en su país de origen y posee amplios conocimientos de literatura, de música del Renacimiento, de arquitectura, de pintura, entre otros temas. Su humor se hace patente también en relación con estos conocimientos.

El humor en la novela tiene tonos muy variados y es usado con diferentes fines y de diferentes formas: va desde la burla sin sentido hasta el humor más inteligente.

*Retrato de un caballero* es una novela llena de humor que entretiene e invita a la reflexión, está escrita con un lenguaje divertido e inteligente —solo en pocos sitios se encuentra sobriedad—, es osada aguda y desenfadada en sus planteamientos sobre la sexualidad, la política, la madurez, la familia, el amor, las artes, entre otros temas. Ofrece una gran variedad de referencias a las artes como la música, la pintura, la literatura y la arquitectura. La burla, el divertimento, lo disparatado, lo fantástico y la ironía están presentes de forma continua para develar la realidad desde diferentes perspectivas.

## Conclusión

En el análisis e interpretación que presentamos de la obra *Retrato de un caballero* de Miguel Gomes (2015) se demuestra el dominio del lenguaje literario del escritor. Miguel Gomes pertenece a una generación de escritores venezolanos de finales del siglo xx y principios del xxi preocupados por Venezuela. De igual forma, se valora de modo prevalente el aspecto de la risa como matriz interpretativa en el conocimiento de la crítica historiográfica y de la literatura que permitió el abordaje de la novela de Miguel Gomes. En ella se busca provocar una reflexión no solo simbólica sino crítica de la realidad ficcional del narrador protagonista. Asimismo, la representación en la ficción y el impacto en el imaginario sexual, amoroso, político, social y cultural, podría contribuir con la comprensión de los valores y la cotidianidad de la sociedad venezolana y su temporalidad histórica.

El lenguaje carnavalesco es reflejado mediante el juego de palabras y la creación de neologismos; la ironía enfatiza los sufrimientos y la falta de ética de algunos personajes; y el humor es presentado por las palabras de los personajes, por la voz narrativa y por la atmósfera reflejada en la novela. Asimismo, la función la risa en la novela establece un estilo personal del autor y representa características de la realidad con el objeto de hacer reflexionar a los lectores mientras se entretienen.



Miguel Gomes retratado por Vasco Szinetar / fuente: [www.prodavinci.com](http://www.prodavinci.com)

## Referencias

- Bajtín, Mijaíl (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona. Barral Editores. 430 p.
- Bergson, Henri (1996). *La risa*. México, D. F. Editorial Porrúa. 121 p.
- Costa, René de (2018). *El humor en Borges*. Santiago de Chile. Ediciones Tácitas. 191 p.
- Desconocido (S/F). *Caballero*. Diccionario de la Real Academia Española. En <https://dle.rae.es/caballero>
- Desconocido (S/F). *Cavalière*. Treccani. En <http://www.treccani.it/vocabolario/cavaliere/>
- Gomes, Miguel (2015). *Retrato de un caballero*. Caracas. Seix Barral. 237 p.
- Pirandello, Luigi (1968). *Ensayos*. Madrid. Ediciones Guadarrama. 347 p.



# Interpretación de la soledad y la muerte en *El pozo*<sup>1</sup>

Juan Carlos Onetti / imagen tomada de: [www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com)

Recibido: 15-03-2021

Aceptado: 20-04-2021

**Milena Rincón Quintero<sup>2</sup>**

Universidad de Los Andes, Venezuela

[milenarincon777@gmail.com](mailto:milenarincon777@gmail.com)

**Resumen:** La presente exégesis versa sobre el análisis de la soledad y la muerte y sus matices en la obra *El pozo* del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti. Categorías manifiestas en la obra, cuyo análisis puede hacerse a partir de aportes filosóficos, específicamente desde la corriente de autores como Emmanuel Lévinas, Octavio Paz y Arthur Schopenhauer etc. Enfoques que buscan la comprensión de los fenómenos afines con la existencia humana.

**Palabras claves:** Soledad; Muerte; *El pozo*; Onetti; Filosofía.

## Interpretation of loneliness and death in *El pozo*

**Abstract:** The present exegesis deals with the analysis of Loneliness and Death and its nuances in the work *El pozo* by the Uruguayan writer Juan Carlos Onetti. These categories are manifested in the work, whose analysis can be made from philosophical contributions, specifically from the current of authors such as Emmanuel Lévinas, Octavio Paz and Arthur Schopenhauer, etc.

**Keywords:** Loneliness; Death; *El pozo*; Onetti; Philosophy.

---

1. Las ideas presentadas en este artículo han sido tomadas y reestructuradas del Trabajo de Grado de Magister en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes- Venezuela, titulado *Soledad y Muerte en Tan triste como Ella y el Pozo de Juan Carlos Onetti*, defendida y aprobada en el 2013.

2. Licenciada en Educación, mención Castellano y Literatura (ULA-Venezuela), Magister en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA- Venezuela). Actualmente reside en Colombia.

## Exordio

La soledad y la muerte se constituyen como expresión de una realidad que alude al mundo social y a los conflictos existenciales del hombre desde los siglos pasados y que también forman parte de sus preocupaciones en el tiempo presente. Por tanto, cualquier trabajo de investigación referido a la comprensión de estas temáticas de corte vivencial es inagotable y atemporal porque forma parte de una reflexión que ha tenido un lugar decisivo en la literatura, el cine, la música, la danza, la pintura y en general. Su eco se percibe en todas las artes y expresiones culturales del ser humano.

La presencia de lo trágico de la soledad y la muerte hace repensar al ser humano, sus inquietudes, tormentos, su acontecer diario, que le dan sentido a su existencia. Otorgar significado a la obra *El Pozo* (1939), de Onetti, forma parte de los innumerables intentos y aciertos, que se han realizado para reflexionar sobre el sentido de ese basto mundo lúgubre creado por el autor. Esta interpretación no busca establecer axiomas universales, su interés se ubica en la preocupación por encontrar otras miradas que conduzcan a repensar la sensibilidad humana trazada de manera magistral en la literatura.

### 1.- Interpretación de la soledad

La soledad es parte inherente de la condición humana, en tanto a saberse solo y ajeno de sí (Paz, 1992, p. 211). Esta es inmanente al personaje de Eladio Linacero, a medida que define su situación de abandono y la distancia que él establece con el mundo exterior para no asfixiarse en su propio infierno. La soledad impone su presencia simbólica en el texto e infecta de indiferencia todos los espacios y transforma cualquier atisbo de felicidad en rutina, misantropía, narcisismo y cualquier sentimiento puro es sustituible por la mezquindad. Su fuerza avasalladora recubre el espacio físico y, a su vez, determina a quienes lo habitan, mediante una relación recíproca. En *El pozo*, todo se hace tan exasperante en la soledad, que los espacios son descritos como pocilgas llenas de polilla, mugre, corroídas por el tiempo:

Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en lugar de los vidrios. Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado, desde mediodía, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre en las tardes, derrama adentro de la pieza. (Onetti, 1996, p. 7)

La soledad no se muestra como una morada en donde el alma solitaria e incomprendida de Linacero no encuentra sosiego, sino que establece un abismo de incomunicación y remordimientos, puesto que se desarrolla dentro de un estado de desasosiego, indolencia y frialdad:

Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella. Hay momentos, apenas, en que los golpes de mi sangre en las sienes se acompañan con el latido de la noche. He fumado mi cigarrillo hasta el fin, sin moverme. (Onetti, 1996, p. 32)

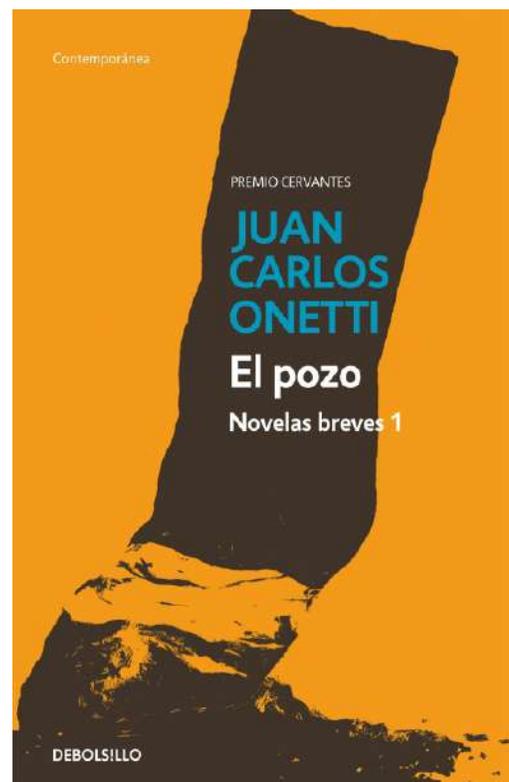
Linacero está consciente de su soledad. La asume como un ritual, como parte de su estar cotidiano, aunque con un toque de indiferencia. Se resguarda en ella. Con conocimiento de su realidad frustrante, Linacero es un ser hostil disociado del mundo y es incapaz de establecer una relación con el otro. Se reconoce únicamente en su soledad. De allí que emprenda una huida hacia el afuera, una mirada al mundo exterior para hallar el sentido del ser (Lévinas, citado en Urabayen, 2003).

En otras palabras, en la soledad surge la evasión del ser, para reducir la carga asfixiante del mundo exterior y escapar del dolor. Esta evasión moviliza al personaje hacia lugares en donde ejerce el control aparente de su mundo interior, con el propósito de mantener un equilibrio integral y liberar la tensión generada en su ambiente cotidiano. Esta huida es una: “experiencia de rebelión, que conduce a un deseo (...) que no pretende ir a ningún otro lugar, sino alejarse de todo lo que hay de pasado y de pesado en el ser, de todo lo que aprisiona: sólo aspira a salir” (Lévinas, en Urabayen, pp. 747-748).

Su evasión se lleva a cabo a través de un acto de creación de realidades alternativas por medio del lenguaje. Espacios que se fundan, ante la insatisfactoria realidad vivida y la falta de diálogo, con la finalidad de encontrar, en la escritura, un lugar predilecto en el cual se distanciaría de su entorno agobiante:

Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. Lo leí no sé dónde. Encontré un lápiz y un montón de proclamas abajo de la cama de Lázaro, y ahora se me importa poco de todo, de la mugre y el calor y los infelices del patio. Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo. (Onetti, 1996, p. 8).

Cuando Linacero escribe, se abandona en la soledad y logra crear por medio de su imaginación, situaciones, mundos y personajes que solo alimentan su morbosidad y sus sentimientos mezquinos por quienes le rodean. En la escritura, su vacío interior se expande y su mundo solitario se amplía. Estas experiencias demuestran que la evasión en Onetti es una tentativa de Linacero para preservar su yo, pero no consigue deslastrarse de su condición mísera. Él transita la existencia por senderos que conducen al fracaso, el cual no termina hasta que llega la muerte. En esta vivencia evasiva, surge la conciencia, conocimiento de sí adquirido en la *hipóstasis*, es decir, es la aparición de la conciencia del sujeto pensante (Lévinas, citado en Urabayen, 2003, p. 756).



La conciencia se define, en general, como el conocimiento que un ser tiene de sí mismo y de su entorno. Una vez que alcanza el conocimiento de sí aparece la posibilidad de escapar, de tener un refugio en cual podrá sustraerse. Eladio Linacero reconoce su estado, cuando tiene conocimiento de quién/qué es: “yo, a quien nada le importa la miseria, ni la comodidad, ni la belleza de las cosas (...) Yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas” (Onetti, 1996, pp. 16-31).

Esta conciencia de sí es notoria en cada trazo del narrador. El personaje sabe que está solo, confundido en un mundo que no le es próximo. Con el transcurrir de los días, descubre que todo huele a soledad, a vacío. La rutina ha hecho de él un ser más ajeno e impersonal. Sin embargo, esta comprensión de su relación con el mundo la establece cuando reconozca al otro, debido a que lo necesita para percibirse y compararse (Jolivet, 1970).

Este reconocimiento permite que los personajes existan. La otredad imprime un aquí y una presencia de sus coetáneos. Por esta razón, en la novela, el proceso de reconocimiento ocurre de forma particular, puesto que los personajes saben quiénes les rodean, mas no los reconocen como iguales. Los siguientes ejemplos ilustran la relación del personaje con la otredad:

Después me puse a mirar por la ventana, distraído, buscando descubrir cómo era la cara de la prostituta. Las gentes del patio me resultaron más repugnantes que nunca. Estaban, como siempre, la mujer gorda lavando en la pileta, rezongando sobre la vida y el almacenero, mientras el hombre tomaba mate agachado, con el pañuelo blanco y amarillo colgándole frente al pecho. El chico andaba en cuatro patas, con las manos y el hocico embarrados. No tenía más que una camisa remangada y, mirándole el trasero, me dio por pensar en cómo había gente, toda en realidad, capaz de sentir ternura por eso. (Onetti, 1996, pp. 7-8)

El contacto con los demás se convierte en el impulso que altera su estado de bienestar, a tal punto de que es capaz de desarrollar misantropía o indiferencia hacia el otro. En este sentido, la soledad se convierte en una necesidad, porque le permite sustraerse del sistema, sin que lo intoxique y suprima su espíritu, ensimismándolo en sus problemas existenciales. La misantropía es la mejor muestra de su carácter indiferente ante el otro. Hecho que le impide adquirir una búsqueda de su ser, en términos de Lévinas (citado en Urabayan, 2003), quien establece que, para completar dicho proceso ontológico (fin último de la evasión), debe existir un reconocimiento de la otredad, porque en ella se podrá encontrar sentido a la vida.

Por otra parte, la soledad de Linacero se desglosa en aislamiento, el cual implica una ausencia emocional. Se trata de una conducta defensiva, producto de no encontrarse miembro del mundo que habita (Olivé y Villoro, 1996, p. 401) o debido a una situación dolorosa y problemas de incomunicación consigo y con los otros<sup>3</sup>.

---

3. Algunos autores consideran que estos problemas de comunicación fueron legados por los males acaecidos al hombre moderno.

Linacero manifiesta su problema a través de una actitud intensa, obsesiva, que se entrevé por medio de su misoginia, misantropía y obstinación:

¿Por qué hablaba de comprensión, unas líneas antes? Ninguna de esas bestias puede comprender nada. Es como una obra de arte. (...) He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años. No sé nada de la inteligencia de las mujeres y tampoco me interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos. Pero muere siempre; terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo. Piénsese en esto y se sabrá por qué no hay grandes artistas mujeres. Y si uno se casa con una muchacha y un día despierta al lado de una mujer, es posible que comprenda, sin asco, el alma de los violadores de niñas y el cariño baboso de los viejos que esperan con chocolatinas en las esquinas de los liceos. (Onetti, 1996, pp. 17-20)

Gracias a la escritura de sus memorias, Linacero afirma su imposibilidad de establecer contacto con los otros. En consecuencia, niega la realidad. Aparentemente, el aislamiento es una forma de exilio voluntario, pero lo apresa en una trampa de incomunicación. Se aísla en su mundo interior, en donde se acrecienta y reafirma su caos existencial. Linacero encuentra un espacio tranquilo en el silencio y finalmente en la muerte, no podrá hallar nada “que [le] pudiera (...) [dar] paz o un engaño equivalente” (Onetti, 1996, p. 123). Su soledad adquiere las condiciones ínfimas de las que habla Paz (1992, p. 212): “la soledad es una pena, esto es, una condena y una expiación”.

## 2.- Interpretación de la muerte

La muerte, enigma del ser humano, aquí se asume desde la posición filosófica de Martin Heidegger (1927), quien la comprende no como una condena, sino como la condición de su existir, el ser para la muerte. Hecho inminente y expresión de la existencia.

En *El pozo*, no existe una evidencia con relación a la muerte física; esta se reviste de metáforas que sugieren al lector la posibilidad de hacer una lectura alegórica de un mundo en decadencia. La muerte es referenciada mediante el proceso degenerativo espiritual que padece Eladio Linacero: “pasan abajo cantando en alemán, algo que dice 'hoy mi corazón se hunde y nunca más...' Todo va bien, pero yo no soy feliz. Me doy cuenta de golpe, ¿entendés?” (Onetti, 1996, p. 23).



Juan Carlos Onetti  
imagen tomada de:  
[lifestyle.americaeconomia.com](http://lifestyle.americaeconomia.com)

El proceso de resquebrajamiento se encubre a través de la noche, la cual “simboliza el tiempo de las gestaciones, (...) o de las conspiraciones (...) [de] lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno” (Chevalier, 1986, p. 754). Esta representación simbólica revela al personaje protagonista sumergiéndose en el abandono de su espíritu y de su conciencia, ante el deseo y la imaginación<sup>4</sup>. Por este fenómeno, se manifiestan el sueño, la angustia, la vejez y el engaño. Analizar la noche equivale a hundirse en las preocupaciones de Linacero, sus obsesiones y sus deslumbramientos; en otras palabras, es descender al infierno de su inconsciente:

Esta es la noche, quien no pudo sentirla así no la conoce. Todo en la vida es mierda y ahora estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender. (...) Pero toda la noche está, inapresable, tensa, alargando su alma fina y misteriosa en el chorro de la canilla mal cerrada, en la pileta de portland del patio. Esta es la noche. Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella. Hay momentos, apenas, en que los golpes de mi sangre en las sienes se acompañan con el latido de la noche. He fumado mi cigarrillo hasta el fin, sin moverme. Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero. Sonríe en paz, abro la boca, hago chocar los dientes y muerdo suavemente la noche. Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos. (Onetti, 1996, pp. 31-32)

La noche también se une a la soledad para finiquitar el desenlace natural de este hombre fracasado que toma conciencia de su incomunicación y comienza a sentirse acorralado. Se sabe hundido en un pozo, en un tiempo que le conduce irremediamente a la muerte: “Me hubiera gustado clavar la noche en el papel (...) Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas, como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo” (Onetti, 1996, p. 32).

La misteriosa noche da paso a las confesiones de los sentimientos más íntimos del ser. A través de ella, se devela la desolación absoluta del personaje; intensifica la visión funesta que tiene de la existencia, de tal forma que lo anula y absorbe siempre en la espera de algo terrible. Eladio Linacero sucumbe en la noche, sin esperanza.

La atmósfera descrita en la novela obedece a un micro mundo habitado por seres extraños, esclavos de sus vicios, cuyas vidas y las de quienes los rodean son una farsa. Su principal rasgo es la indiferencia moral; se hacen a sí mismos seres marginados, regidos por principios filosóficos existencialistas, en donde “toda la ciencia de vivir (...) está en la sencilla razón de acomodarse a los huecos de los sucesos que no hemos provocado con nuestra voluntad; no forzar nada; ser simplemente cada minuto” (Onetti, 1950, p. 229). El personaje, por su parte, expresa su visión decadente de la vida:

El cansancio me trae pensamientos sin esperanza. Hubo un mensaje que lanzara mi juventud a la vida; estaba hecho con palabras de desafío y confianza. Se lo debe haber tragado el agua como a las botellas de los naufragos. Hace un par de años que creí haber encontrado la

---

4. Los símbolos “están en el centro, son el corazón de esta vida imaginativa. Revelan los secretos de lo inconsciente, conducen a los resortes más ocultos de la acción, abren la mente a lo desconocido y a lo infinito” (Chevalier, 1986, p. 15).

felicidad. Pensaba haber llegado a un escepticismo casi absoluto y estaba seguro de que me bastaría comer todos los días, no andar desnudo, fumar y leer algún libro de vez en cuando para ser feliz. Esto y lo que pudiera soñar despierto, abriendo los ojos a la noche retinta. Hasta me asombraba haber demorado tanto tiempo para descubrirlo. Pero ahora siento que mi vida no es más que el paso de fracciones de tiempo, una y otra, como el ruido de un reloj, el agua que corre, moneda que se cuenta. Estoy tirado y el tiempo pasa. (Onetti, 1996, p. 31)

Este discurso pesimista se erige para abolir las ideas progresistas instauradas en la época en la cual fue concebida la obra. La decadencia es expresión de los temores y ansiedades generados por los cambios sociales, al mismo tiempo, lleva intrínseca la idea de la pérdida del sentido armónico de la realidad, la cual se desglosa en un proceso de desintegración de la sensibilidad humana, en relación con el mundo exterior.

En *El pozo*, se evidencian procedimientos estéticos que permiten reconstruir el hastío, la decepción, por medio de un ser, cuyo testimonio de vida representa un mundo visceral, trágico, que se resume a los demonios contruidos por el “incremento de la alienación espiritual y la deshumanización” (Calinescu, 1991, p. 160).

Este enfoque funesto va a constituir un rasgo elemental de la categoría vida, de forma tal que el horizonte más pertinente se rige por los postulados de la visión pesimista de Arthur Schopenhauer, quien se refiere a ella como el tránsito natural del hombre, en el cual experimenta dolor:

Si nuestra existencia no tiene por fin inmediato el dolor, puede afirmarse que no tiene ninguna razón de ser en el mundo. Porque es absurdo admitir que el dolor sin término que nace de la miseria inherente a la vida y que llena el mundo, no sea más que un puro accidente y no su misma finalidad. Ciertamente es que cada desdicha particular parece una excepción, pero la desdicha general es la regla. (Schopenhauer, 2009, p. 98)

La vida de Linacero transita por este camino, en el cual no existe escapatoria. Es un espacio no habitable, sin acceso a la redención. Él comprende que toda su vida se ha caracterizado por ser un engaño bajo el cual se oculta una existencia vacía.

Su visión de la vida, además, se avizora en la novela desde el contenido simbólico del título. La imagen del pozo alude al mundo inferior que remite al inconsciente. Del mismo modo que las fuentes, los pozos fueron considerados en la antigüedad, como rutas de acceso a las aguas profundas que albergan misterios. Asimismo, como representación de un microcosmos, es equivalente al hombre, a su vida, puesto que, su imagen evoca una búsqueda en los mundos desconocidos del inconsciente, de aquello que es impenetrable por la razón: “ha de mirarse dentro de él lo de fuera. El profundo espejo oscuro está dentro del hombre. Allí está el claroscuro terrible (...) Asomándonos a ese pozo, percibimos ahí, a una distancia de abismo, en un círculo estrecho, el mundo inmenso” (Chevalier, 1986, p. 850).

Esta imagen sugiere el detrimento espiritual de Linacero, quien, a pesar de evadirse a través de la escritura, está irremediablemente condenado al fracaso y a sucumbir junto a las criaturas vulgares y cotidianas que, según él, son los demás. *El pozo*, de esta forma, se plantea en relación con el descenso vital y espiritual del personaje. El siguiente pasaje de la

obra elucida tal apreciación:

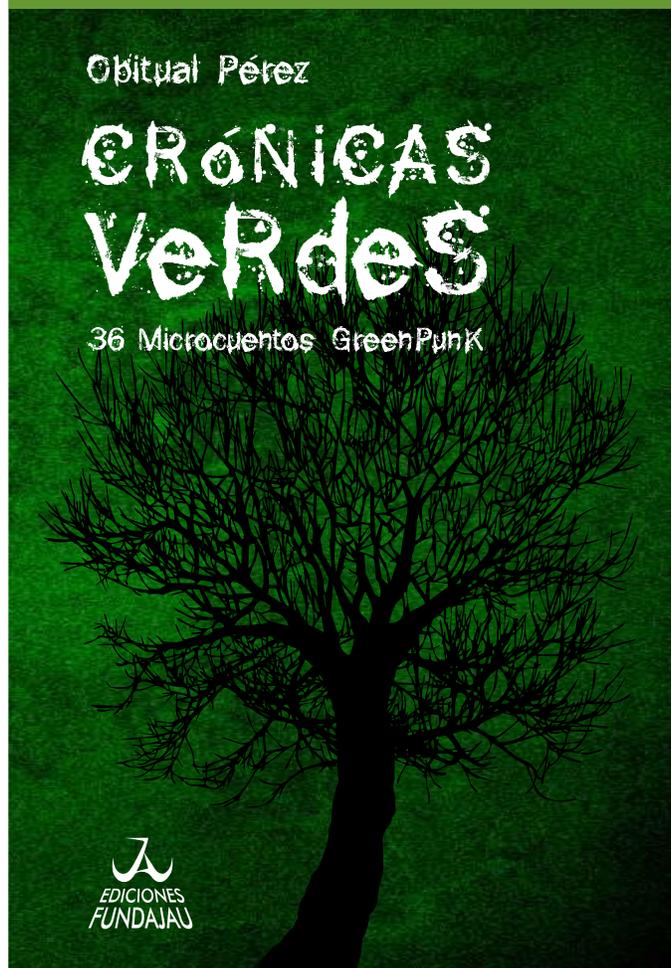
Seguí caminando, con pasos cortos, para que las zapatillas golpearan muchas veces en cada paseo. Debe haber sido entonces que recordé que mañana cumplo cuarenta años. Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza. Pero esto no me dejó melancólico. Nada más que una sensación de curiosidad por la vida y un poco de admiración por su habilidad para desconcertar siempre. Ni siquiera tengo tabaco. (Onetti, 1996, p. 8)

### 3. Reflexión final

Por medio de temas existencialistas (soledad y muerte), Onetti consigue explorar en *El pozo*, su primera novela, las contradicciones y los abismos del hombre una vez que se enfrenta a su realidad. Logró mostrar los misterios inmanentes de la condición humana; ubicando a los personajes en relación con el mundo para que hallasen un sentido a su existencia, aunque fuese en la imposibilidad de comunicación, en el horror de un mundo pesimista, producto de las desavenencias sociales. Visión lúgubre que alcanza cuotas despiadadas como suele suceder en la realidad perceptible, la cual es tan brutal, que no permite conjeturas ilusorias; sola impone su hegemonía y acaba con cualquier intento de construcción utópica del ser.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona (España): Herder.
- Heidegger, M. (1927). *Ser y Tiempo*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS. En <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Ser%20y%20Tiempo.pdf>. (10-03-2013).
- Jolivet, R. (1970). *Las doctrinas existencialistas*. Madrid: Gredos.
- Olivé, L. y Villoro, L. (1996). *Homenaje a Fernando Salmerón: Filosofía Moral, Educación e Historia*. México DF.: Instituto de Investigaciones de la Universidad Autónoma de México.
- Onetti, J. (1950). *La vida breve*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Onetti, J. (1996). *Cinco novelas Cortas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Paz, O. (1992). *El laberinto de la soledad*. Posdata. Vuelta a el laberinto de la soledad. México DF.: Fondo de Cultura Económica.
- Schopenhauer, A. (2009). *Libro: El amor las mujeres y la muerte*. En [http://www.schopenhauerweb.org/textos/El\\_amor\\_las\\_mujeres\\_y\\_%20la\\_%20muerte.pdf](http://www.schopenhauerweb.org/textos/El_amor_las_mujeres_y_%20la_%20muerte.pdf) (10-04-2012).
- Urabayan, J. (2003). *La posición en la existencia y la evasión del ser: las primeras reflexiones filosóficas de Emmanuel Lévinas*. En: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/4411/1/10-%20URABAYEN.pdf> (23-06-2012)



**Obitual Pérez**  
***Crónicas verdes*** (2019)  
 1era. ed. San Cristóbal:  
 Ediciones FundaJAU. 61 págs.

Omar González

Recibido: 15-11-2020  
 Aceptado: 25-01-2021

Universidad Nacional Experimental del Táchira, Venezuela  
 gomarali@gmail.com

El día viernes 13 de diciembre 2019 a las 22:19 horas, una notificación de correo electrónico me informaba que la Jauría Intergaláctica de la editorial -Ediciones FUNDAJAU- había enviado su más reciente producción, *Crónicas Verdes* (2019), 36 micro cuentos *greenpunk*, escrito por Obitual Pérez, el correo fue el siguiente:

- Hola terrícola! La **Jauría Intergaláctica** quiere compartir contigo este nuevo libro titulado ***Crónicas Verdes*** de Obitual Pérez, el cual contiene 36 micro cuentos etiquetados de ***greenpunk***, los cuales se disfrutan mejor si se leen bajo la sombra de un árbol.
- Un abrazo desde el planeta Táchira. Estación San Cristóbal. Cambio y fuera.

## Crónicas Verdes de Obitual Pérez

Esa recomendación de realizar la lectura bajo un árbol me hizo pensar, y pude controlar las ganas de hacerlo en ese preciso momento encerrado entre paredes (afortunadamente). Al revisar las diferentes opciones de árboles que tenía recordé que próximamente viajaría al parque binacional El Tamá o Tamá, y que ese sería el lugar ideal para una primera lectura y efectivamente así ocurrió. Y no lo hice solo bajo un árbol sino frente a muchos árboles y al páramo como se muestra en la imagen 1.



Imagen 1: Vista del páramo El Tamá. Foto de Omar González (enero, 2020).

Lo primero que encontramos en ese archivo digital es la portada del libro, que nos brinda el título del texto y nombre del autor, acompañado de una ilustración de un árbol -sin hojas- sobre un fondo verde, pero no es un verde común, es un verde, que describiría como un verde-noche-radiactivo. Esta ilustración y las demás del libro son creadas por Omou, como indica la contraportada. Seguidamente una frase del venezolano Rómulo Gallegos nos llena de esperanza, pero una esperanza por lo verde, por la naturaleza, específicamente la selva. Una selva que se cura así misma del daño ocasionado por el hombre, viendo entonces una influencia de la obra de Rómulo Gallegos en el autor de *Crónicas Verdes*, específicamente con la novela *Canaima* (1935).

---

1. El autor distingue con la categoría de binacional al área protegida que presenta conectividad ecológica y es reconocida como parque natural entre dos territorios fronterizos como son los países de Venezuela y Colombia. En Venezuela se le conoce como Parque Nacional El Tamá y en Colombia Parque Nacional Natural Tamá.

El prólogo, realizado por Wild Parra, nos acerca y expone que es el nuevo género llamado greenpunk y el subgénero biopunk dentro de la ciencia ficción, así como también explica el por qué la obra de Obitual Pérez está bajo estas etiquetas. De la misma manera resalta al autor con el nombre y estructura del libro, quien hace un tributo a *Crónicas Marcianas* de Ray Bradbury, publicado en la década de los 50.

Continuando con la lectura nos encontramos con la Ilustración 1. Lo primero que sobresale es una árbol-mujer en cinta (donde se puede ver claramente a su hijo dentro de ella), rodeada de dos seres oscuros a la derecha y unas simple manos con cola esponjosa que nos deja con la intriga de quién es o qué será eso. Dos niños desnudos a la izquierda, estos niños tienen la particularidad de estar de espaldas; uno es un niño-hongo que camina y el otro un niño-ave por sus alas y garras aferradas a una rama, así mismo hay un ser trepado en un árbol pero solo podemos ver sus brazos y piernas, al frente en el piso un pequeño y desapercibido caracol cruza la escena. Esta ilustración es el preludio a los cuatro primeros cuentos.

Florecita: la historia de algunos niños que experimentan cambios en sus cuerpos, la protagonista es una niña con una piel color verde, estos cambios recuerdan a “La metamorfosis” de Kafka. Gramoxone: Un cuento que habla de la extinción de la flora, fauna y humanidad, por la fumigación con gramoxone (un herbicida); al leer este texto recordé un dicho popular entre los campesinos; cuando ven a alguien limpiando la maleza frente a sus casas le dicen: “échele gramoxone y eso queda de patio”.

Macrofito: Aquí el autor narra el momento en que los muertos funcionan de abono para que los nuevos seres puedan retoñar. Venenosos: Continúa la descripción de como los humanos mueren, esta vez una hormiga envenena a una niña que huye de lo inevitable, pero llama la atención la referencia pictórica que hace el autor para describir una escena desolada, inquietante y surrealista, como un cuadro de Chirico, a quien cita.

La ilustración 2, muestra en un primer plano a una hormiga sobre una hoja y una niña recostada en la acera, un árbol cuyas ramas se meten por una ventana de un edificio, un venado en la mitad de la calle y un semáforo cuya función es ser la base para que cuelgue un nido de arrendajos, en la escena también aparece un personaje muy particular, calvo, anteojos y una bata de laboratorio que solo observa a los pájaros en el nido.

Ecológico: Un cuento que en estos momento de cuarentena tiene un peso y una vigencia increíble. Al leer por primera vez – en diciembre de 2019- era inimaginable que ocurriera algo similar; sin embargo, cuando el virus COVID- 19 amenaza con diezmar a la sociedad, queda esperar ver si coincide con lo que aquí se narra.

Extasiado: narra de una manera placentera el proceso de metamorfosis de humano a árbol. Seguidamente el cuento Extinción, el autor muestra el punto de vista de un grupo de humanos que huyen al espacio y desde allí ven los cambios del planeta, sabiendo que nunca regresaran.

Homófitos: uno de mis favoritos, no porque sea vegetariano, sino por la imagen que logró generar el micro cuento en mi cabeza y la relación automática con unos amigos que son vegetarianos. En la ilustración 3 aparece de nuevo una ciudad invadida por la naturaleza, un árbol-mujer muy similar a la ilustración 1 está en la mitad de la calle y es abrazada por un joven humano, también se ve a la izquierda un joven punk hablando con alguien que sufrió la metamorfosis y ahora es una árbol, pero con ropa.

Fitogenia: relata ese proceso de metamorfosis, esta vez una mujer experimenta las nuevas formas de comunicación. Volviendo: Acá el autor nos presenta lo vivido por un humano en esa primera etapa en que la naturaleza comienza a devorar a la humanidad y adueñarse de todos los espacios.

Edenismos: Continúa mostrándonos como los animales salvajes ahora son dueños de las ciudades y cuidan su territorio de los humanos. Acráticos: Este es un cuento muy particular, ya que plantea una solución al problema (especialmente cuando se habla de un necesario cambio en la humanidad), esta “solución” nos ayudara a vivir en armonía o en un infierno por lo radical y sangriento que sería al principio, como lo plantea el autor. Pero hoy aun me pregunto al igual que la primera vez que lo leí: ¿será este el único camino para salvar a la especie humana?

Al llegar a la ilustración 4, me generó una perturbación muy grande, nostalgia, rabia y miedo. Sí, miedo, porque levanté la mirada e imaginé todo deforestado. Todo lo que vemos en la imagen 1 convertido en nada por culpa de la explotación y avaricia, siendo un peligro latente, porque está comprobada la cantidad enorme de minerales que existen en esas montañas y lo peor es que en los últimos tres años las fincas dentro del páramo El Tamá en el territorio Colombiano, han sido compradas por mineros (ya que es permitido y legal en esa república). Aún recuerdo el frío que recorrió mi cuerpo y detuve la lectura por unos minutos.

Clorofila: Es el texto central del libro, el más importante, sería algo así como el tronco del árbol y los demás serían ramas y hojas que están unidas a él. Nos habla por primera vez del -FITOGEN-, que es el virus que se inoculara a los humanos y es la razón por la cual ocurre esa metamorfosis que se relata en los cuentos anteriores.

Arbólicos: Esta narración cuenta como fue la legislatura y primeras condiciones, para que los humanos voluntariamente se

sometieran por primera vez y legalmente al uso del fitogen, así convertirse en árboles.

Araguaney: Como venezolanos ya el nombre mueve una fibra interior, mucho más si lo imaginamos florecido, este texto relata la confusión existente en la comunidad científica de aquel futuro, al no conocer razones por la cual se originaba la selección de la especie al realizarse la metamorfosis. De lo anterior surge la siguiente pregunta: ¿qué especie de árbol me gustaría ser y por qué?

Inundados: Un cuento con humor negro por las imágenes literarias que brinda y su sarcástico final, tiene más realismo que ficción.

Seguidamente la ilustración 5, es una de las más hermosas, está llena de magia. Si algún estudioso de la literatura latinoamericana y del Caribe la viera, estoy seguro que diría que allí esta explícita la categoría de lo real maravilloso y/o el realismo mágico. Es una imagen que evoca los juegos de encontrar animales en las nubes.

Submarina: es el cuento correspondiente a la ilustración 5, efectivamente está presente lo real maravilloso y/o el realismo mágico.

Verduscos: en esta oportunidad el autor nos narra la descripción de los nuevos hábitos de alguien que sufrió el cambio por el fitogen.

Elemental: Un cuento muy curioso y divertido, relata cómo los inoculados por el fitogen, luego de ser transformados, son acompañados por un espíritu de las plantas llamado elemental.

Primavera: Los inoculados no solo se mueven, sino también se reproducen, creando así las nuevas generaciones de seres sobre la tierra, que prometen un futuro muy verde. Ilustración 6: lo primero que resalta es un grupo de jóvenes en un aula de clases, uno de ellos es diferente a los demás, este joven por cabellos tiene hojas y sus manos son ramas, lo común entre todos es el uniforme y una máscara (¿Por qué una máscara?). También afuera del aula se ve a un humano y un inoculado, en este futuro plantea el narrador, existe el amor entre todos los seres vivos.

Neophytos: es la historia narrada por un niño que sufre de acoso escolar por ser diferente “árbol-humano”, ¡tampoco en el futuro los niños escapan!. Fitofilia: Un cuento de amor entre dos inoculados que luchan para proteger a su hijo de los científicos. Paradigma: Un nuevo modelo económico-social donde no existe el mercado. Me agrada, es lo que necesitamos en este momento.

Diversión: En este texto se enfrentan dos formas de “diversión”, la de los humanos que se auto destruyen con sus “rumbas” y los inoculados que prefieren la soledad y la meditación “yoga” dos posturas que son válidas en nuestro presente.

Seguidamente llegamos a la ilustración 7; vemos a un grupo de inoculados en una colina con su forma de diversión, también una casa sin techo habitada por esta nueva especie, unos árboles con rostros muy particulares (uno femenino y el otro demoniaco), y un nido con un huevo y un ave, este huevo y esta ave no sé por qué razón me llevó a recordar una instalación que vi en el 2012 del artista plástico Tachirenses Oscuraldo (Imagen 2).



Imagen 2: Instalación realizada en el Museo de Artes Visuales y del Espacio del Táchira, San Cristóbal mayo de 2012, en el marco de la celebración del día del artista plástico y como parte del "Proyecto Luz". Foto: Oscuraldo

Telúricos: muestra como una nueva arquitectura fue necesaria para los nuevos seres, sobre todo casas sin techo. Biociudad: continúa narrando los cambios no solo a las casas sino a las ciudades por exigencia de los inoculados, y que gracias a ello se nota la mejoría en el clima. En el cuento Inquilino: no todos están de acuerdo con estos cambios, algunos aun sueñan con sociedades robotizadas, el narrador los llama tecnofáusticos. Este texto llama la atención la utilización del número 36.

Educación: un cuento que muestra los cambios y problemas en la educación a pesar de ser mixtos. Ilustración 8; aquí vemos como un niño-humano y un niño-árbol disfrutaban de una lectura bajo de un árbol, como la recomendación hecha para la lectura de este libro. Pero es un árbol muy particular, es un árbol con espinas y un pequeño cuerpo femenino incrustado en él, ese árbol con espinas me recuerda mucho la instalación realizada por el artista Oscuraldo en el marco del Seminario Bordes 2012 (Imagen 3).



Imagen 3: Instalación realizada en la Universidad de los Andes Núcleo Táchira, San Cristóbal, Venezuela, 2012. Foto: Oscuraldo

**Espinosos:** es un cuento que nos acerca a la primera inoculada voluntaria y la razón por la cual es una Ceiba con espinas. **Homótecno:** es un texto poético que invita a reflexionar, para volver a convivir, conversar con la naturaleza como lo hacían nuestros ancestros. **Iracundos:** habla de una guerra entre inoculados y los antiverdes, curiosamente aquí también vemos el número 36.

**Tecnófito:** narra el fracaso de los antiverdes en esta guerra al utilizar cyborg-genética para infiltrar y debilitar a los inoculados.

Finalmente la ilustración 9, muestra que no solo en la tierra ocurrió esta metamorfosis sino que en el mar también, y vemos hombres-algas conviviendo con peces y restos tecnológicos de los antiverdes, así como un tranquilo pescador en una canoa.

**Homóficos:** es el nombre de los inoculados que vivían en la costa y deciden vivir ahora en el mar porque necesitan grandes cantidades de agua para vivir.

**Empalados:** narra una guerra corta y sangrienta entre los antiverdes e inoculados, donde los cuerpos se convirtieron en abono para las flores, imagen que remite al cuento “Un caballo que era muy bonito y se alimentaba de jardines”, del escritor venezolano Aquiles Nazoa. También quiero resaltar la referencia que hace el narrador a Vlad el Empalador (un personaje histórico), para comparar y resaltar lo violenta y sangrienta de esta corta guerra.

Hedonismo: un cuento que habla del placer y las maravillas del nuevo mundo, donde plantas, humanos y animales que viven en armonía presienten que todo será una distopía.

Reverdece: Es el último cuento donde hace un pequeño resumen del libro y nos da una visión de los que salieron al espacio en el cuento Extinción.

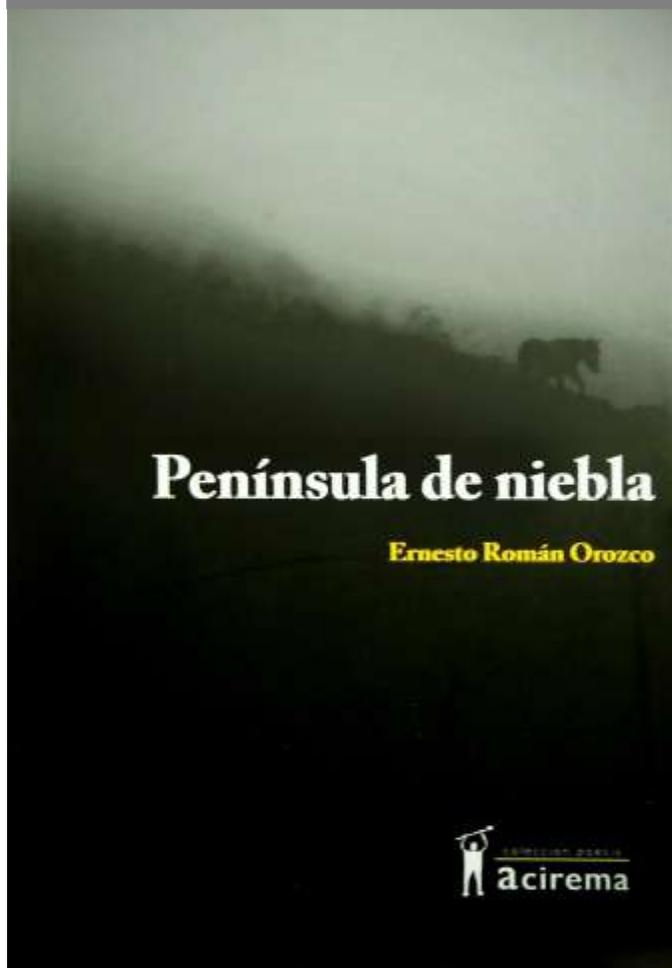
*Crónicas verdes* es un macro cuento, dividido en 36 micro cuentos acompañado de 9 ilustraciones, donde Obitual Pérez y Omau muestran un futuro muy verde, donde la naturaleza recupera esos huecos hechos por el hombre, como lo describe Rómulo Gallegos, al inicio del libro. Pero para la recuperación, fue necesario crear un virus llamado fitogen e inocularlo en los humanos y eliminar a los extremistas antiverdes.

Un libro cargado de semiótica, filosofía, existencialismo, ecologismo y respeto por el conocimiento ancestral, plantea un futuro en búsqueda de ese paraíso terrenal que tanto nos han vendido. El narrador muestra cómo sería ese futuro, los cambios en educación, política, arquitectura, el amor, la alimentación así como los sacrificios y algunas guerras necesarias.

En el momento que escribo estas últimas líneas, el planeta tierra está atravesando por una pandemia causada por el virus COVID-19, que obliga a una cuarentena universal, en algunos países voluntaria, en otros obligatoria. Vemos en vivo y directo como la humanidad se contagia y muchos mueren. Desnudando y dejando al descubierto lo inviables que son los sistemas políticos y económicos dominantes, todo apunta a que se nos da una oportunidad para cambiar y así salvar el planeta de los antiverdes que son reales.

*Crónicas verdes* en estos momentos de encierro, podría dar algunas pistas para entender en qué estamos fallando y los cambios necesarios que tenemos que hacer, invita a la reflexión, impresiona como la ciencia ficción no está alejada de esta realidad. Para finalizar diré que *Crónicas Verdes* es un texto cuidado en todos los sentidos, bien diagramado, apto para todo público, que puede ser recomendado. Confieso que me quedé con las ganas de ver hombres-cactus y saber cómo sería un hombre-frailejón.

Agradezco el excelente trabajo que hicieron Obitual Pérez y Omau, como también aprovechar la oportunidad para extender el agradecimiento al artista plástico Oscuraldo, ya que su obra la recordé mucho cuando leía el libro; extrañamente estos personajes se relacionan, parece que comparten gustos e investigaciones desde hace años. Y por supuesto a Osvaldo Barreto que es quien los conoce mejor. A FundaJAU animarla a que continúe y no desfallezca en esta utopía literaria tan necesaria. Como diría Cerati; Gracias totales.



**Ernesto Román Orozco**  
***Península de niebla*** (2019)  
 1era. ed. San Cristóbal:  
 Acirema, colección poesía. 78 págs.

Recibido: 15-11-2020  
 Aceptado: 15-12-2020

**Oswaldo Barreto**  
 Fundación JAU, Venezuela  
 oscuraldo@gmail.com

## Lo telúrico en *Península de niebla*

Acabo de releer *Península de niebla* (2019) del poeta tachirense Ernesto Román Orozco, y se reitera con insistencia, o más bien, se reafirma, la impresión que tuve en la primera lectura, y es que se trata, por lo menos para mí, de un canto telúrico.

Todo el conjunto se siente profundamente enraizado y ligado a la Tierra referida al planeta como el ser que somos, pero también a una tierra que supone un extraño y cercano territorio (es aquí cuando emerge la niebla), me refiero a un territorio añejado como el vino, una Tierra bucólica, una región cargada de nostalgias, una geografía sin ubicación precisa: La memoria.

La memoria como un territorio impreciso en el que toda travesía va acompañada de niebla, sin importar la época, siempre habrá niebla, caminaremos a través de ella y moriremos en ella. Pero hablamos de un andar necesario, un peregrinar de vida, como diría el propio Ernesto Román, es: La costumbre de ser sombra.

Al principio de esta *Península de niebla* encontramos versos que evidencian lo telúrico, tales como:

*Nuez, de la médula terrestre* (del poema titulado *Carne y tierra*).

*La tierra se jubila / le debo menos cal* (del poema titulado *Sequía y soledad*).

*Desde mi pecho hasta sus huellas, / la tierra es muda* (del poema titulado *El brillo de una huella*).

A mitad de libro encontramos otras menciones a la tierra que evidencian un vínculo profundo con la condición humana, tales como:

*Calma al hombre / que se muerde / en un globo de tierra dulce* (del poema titulado *Globo de tierra dulce*).

Y en la sección final de la obra la noción telúrica se reafirma en tanto ejercicio de vida con versos sencillos pero contundentes:

*El silencio / palpa / la labranza / de polvo* (del poema titulado *Desierto*).

Y para reafirmar esa conexión con la Tierra en tanto *tellus*, debo señalar algunas imágenes recurrentes que se hacen letanía sutil a lo largo del libro, me refiero a los pájaros:

*Los pájaros dibujan a Verónica / en el lienzo de esas nubes* (del poema titulado *Verónica y Miró*).

También resulta muy importante el Agua que todo lo humedece, esa que ablanda nuestras endurecidas costras. Agua inmanente a la vida, que impone su presencia, ya sea como lluvia, río, mar o gota:

*La lluvia lleva el conflicto / de esos colores caídos / que no supimos escrutar* (del poema titulado *Colores del cielo*).

*El agua devela / el olor a hombre* (del poema titulado *Artesanal vida*).

El viento, como hálito de vida planetario también se vuelve preponderante, siendo responsable de traer la niebla y a su vez disiparla:

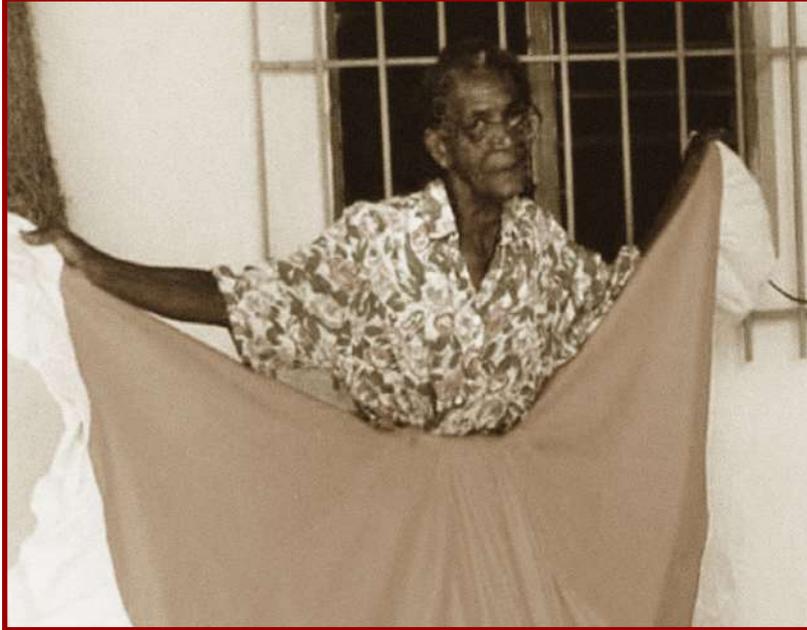
*El huerto / del Cordero de Dios, / cruje en la boca / del viento* (del poema titulado *Gota de fe*).

El Sol, que aclara por momentos sectores de ese territorio brumoso, brindando la suficiente calidez para desandar el camino, es

otro de los elementos recurrentes, de igual manera se presentan: los animales, las plantas, los árboles, el trueno. Todas manifestaciones telúricas, símbolos inequívocos de una humanidad que se reconoce en el planeta, la cual optó por una orfandad estrepitosa y alucinada el día que echó a andar por el camino de la modernidad, el día que creyó independizarse. Sin embargo, siempre guardando dentro de sí ese resquicio sagrado que es madre-origen-hogar. En este camino de lo moderno se suponía que la nostalgia no formaría parte de la ecuación, la apuesta era todo o nada por el futuro, pero nos hemos desgastado, hay cansancio y decepción, y el futuro insiste en ser inasible, incluso amenaza con abandonarnos a causa de la crisis ambiental que hemos desatado, de allí que la nostalgia vuelva a la poesía actual, vestida como un caminante harapiento con los ojos resquebrajados ansiando paisajes de otrora.

*Península de niebla* es una oda al planeta, un canto (como el de Whitman) para celebrar la vida, una vida que hemos olvidado, una vida bucólica que sustituímos por una vida tecnológica. Es una oportunidad para alejarnos del asfalto y del concreto, de volver a pensarnos silvestres, un ejercicio de nostalgia necesaria, una vuelta a lo apacible.

Finalizaré este tránsito por la *Península de niebla* diciendo que percibo un aroma alquímico en todo el poemario. La presencia de los elementos naturales y su contemplación a manera de práctica budista así parecen sugerirlo. Ernesto Román, anhelante de transformación, como todo buen poeta, hace de la palabra un signo polivalente y maleable, con el cual se puede invocar al sol y hacer menguar los eclipses de nuestra neblinosa existencia.



.Foto: Jhoel Arellano

## Mujeres, la preservación de lo esencial Womans, the preservation of the esencial

Recibido: 04-10-2020  
Aceptado: 15-11-2020

**Jhoel Arellano**  
Musicólogo, San Cristóbal, Venezuela  
sontradicion@gmail.com

En torno a ellas se cobija todo cuanto merece ser preservado. Significativos testimonios de las manifestaciones tradicionales venezolanas, encontraron un manto invaluable en mujeres que, de un modo instintivo, protegieron las narrativas y afirmaciones desde donde se yerguen y conforman los distintos grupos humanos que hacen vida en el país. Los códigos contextuales y las posteriores declaratorias de pertenencia cultural se han alimentado bajo su resguardo, gracias a lo cual ha sido posible una confirmación permanente capaz, entre otras cosas, de afrontar estoicamente los avatares de la historia en este territorio.

El sentido de pertenencia es, sin lugar a dudas, un eje primordial en el desarrollo de las sociedades humanas, de ese acuerdo común germinan musicalidad e innumerables expresiones creativas; desde ese marco se conjugan los pueblos, estampan sus bordes transformados una y otra vez al paso del tiempo. En este sentido, las mujeres han jugado un papel fundamental en la elaboración y preservación de los tejidos sociales, nutridos desde la creación y la memoria. Observar su protagonismo y ocultamiento puede esbozar los conceptos patrilineales y en menor medida ambilaterales que han regido las distintas culturas acá desarrolladas.

Si bien las expresiones tradicionales de los pueblos no escapan a los imaginarios masculinos impuestos para ejercer dominación de género, podemos notar que en nuestras culturas emergentes heredadas del esclavismo, en ese infinito delta que conforman las diversas expresiones mestizas de Venezuela, la preeminencia y rol protagónico de la mujer es mayor que en otros lugares del mundo. Pese a estar lejos de la equidad, en Venezuela las mujeres nutren y preservan los aspectos decisivos y sensibles de una identidad cultural que perdura más allá de las adversidades sorteadas desde el advenimiento del coloniaje.

La conquista nos adjuntó el argumento milenarista del pensamiento occidental. De aquellas naves desembarcó una furia que impuso su visión del mundo: posturas ajustadas a una teogenética convenientemente masculina, que se adaptaba muy bien a las crueles intenciones de dominación. Todos los testimonios que describen de algún modo la existencia y el desarrollo cotidiano de los pueblos originarios pasaron por las manos de los invasores, por tal motivo, la veracidad de estos relatos estará siempre en duda. Investigaciones desarrolladas recientemente por la antropóloga Beatriz Barba (México) han revelado que el *Popol Vuh* sufrió una progresiva disminución de diosas femeninas, sobreviviendo hasta nuestros días únicamente la diosa *Ixmukané*; esto contrasta en gran medida con la multiplicidad de representaciones sobrenaturales de género femenino que perduran en los pueblos originarios, cuya historia no fue descrita durante el periodo colonial.

En las comunidades indígenas de las regiones más apartadas de la geografía de Venezuela, sobreviven un sin número de leyendas heroicas adjudicadas a entidades femeninas o a mujeres notables que hicieron vida y dejaron su huella indeleble para la posteridad. En la región occidental encontramos los nombres de Mistaja, Yohama, Carú y Caribay, y en el centro occidente venezolano, a la diosa Yara o María Lionza, nombres que, tras sobrevivir en la línea del tiempo, nos hacen suponer que la mujer tuvo un papel preponderante en aquellas sociedades cazadoras recolectoras —en las que también los vejámenes estaban instituidos, sin embargo todo parece indicar que el desarrollo de la agricultura y la propiedad individual impulsaron en mayor medida la cultura patriarcal—.

Nuestros pueblos originarios fueron derribados progresivamente, su proceso de aculturación no tuvo tregua, el mestizaje en Venezuela es producto de estos lamentables episodios. Europa ejerció su hegemonía cultural y nos condujo rápidamente por sus maltrechas y deformadas aseveraciones, una cultura dominante que visibiliza los heroísmos masculinos subestimando el papel de la mujer, que a pesar de los estigmas termina encontrando su lugar fundamental en cada hecho crucial de la historia humana. Apolo no logró opacar a la musa Euterpe. En Egipto, quien custodia las sonoridades es la diosa Hathor. Y si nos acercamos al pensamiento judíocristiano, aún más limitado cuando se convoca a la ecuanimidad, encontramos que, más allá del dictamen del papa Inocencio XI que prohibía rotundamente al género femenino la interpretación o acercamiento a los instrumentos musicales, es Santa Cecilia quien paradójicamente ostenta la protección de los músicos.

En nuestra esférica realidad, occidente nos otorgó un encuentro posterior con el Lejano Oriente; allí la diosa *Saraswati* custodia, entre otras virtudes, el don de la música: su nombre está compuesto por las locuciones *Saras* (fluir) y *Wati* (poseer). Este nombre nos esboza la armónica manera como se extrae la musicalidad desde las más profundas sensibilidades, hasta materializarse y hacerse audible en la superficie.

En la ancestral cultura japonesa hallamos el teatro *kabuki*, que en principio contaba con las mujeres como sus principales protagonistas. Esto sufrió un cambio bajo el shogunato Edo o Tokugawa, un periodo en el que se prohibió la participación femenina en el *kabuki*, único medio de denuncia con que contaban las mujeres para evidenciar las desigualdades de un imperio que se hacía cada vez más opresor y patriarcal. Podemos afirmar entonces que el desenvolvimiento femenino en las actividades propias y sensibles a la creación y sostenimiento de las expresiones culturales se ha visto plagado, a lo largo y ancho de la historia humana, de enormes desventuras, de ahí la importancia de visibilizar la obra y vida de mujeres notables que han dejado un legado crucial desde la segunda mitad del siglo XX en la expresividad tradicional venezolana.

A una escala decisiva, la identidad cultural del país recibe el aporte y soporte de las mujeres como vértice esencial de nuestras tradiciones, a través de ellas habla un territorio sonoro extendido en

todos los ámbitos, desde los cantos que alimentan el alma en las cocinas rurales, las melodías y rítmicas vocales que acompañan al pilón o, las actividades propias de la recolección del café. Son nuestras mujeres «sonando» en la totalidad de un país; De sur a norte, de este a oeste, en cada pequeño poblado, brota una mujer como el manantial infinito del que hay que beber para degustar algo de la Venezuela auténtica.



### **Matilde Jáuregui** (San Juan de Colón, Táchira; 1927)

Llegó al Táchira a temprana edad desde Colombia, se estableció en San Juan de Colón del mismo modo que siglos antes lo hicieran los primeros pobladores de estos montes tachirenses. En este cruce de caminos, entre las montañas andinas y el sur del lago de Maracaibo, las capacidades musicales de Matilde encontraron el instrumento ideal, el bandolín tachirense que tiene sus orígenes en la bandola andina del oriente colombiano. Matilde es una digna representante de la música del Táchira, ha sido reconocida a nivel regional y nacional por su labor de varias décadas, en la preservación de las formas musicales de principios del siglo XX.

### **Olimpia López** (Gibraltar, Zulia; 1908)

En la antigua población de Gibraltar, en el sur del lago de Maracaibo, Olimpia, «la gaitera de San Benito» . Es recordada como cultora y luchadora social; dejó su magistral legado en el municipio

Sucre del Estado Zulia; su hogar y su vida misma representaron un refugio cotidiano de la música y los cantos negros, surgidos de la resistencia cultural de los pueblos esclavizados durante el periodo colonial. Un sinfín de versos y canciones recuerdan a Olimpia López, quien durante décadas estuvo a cargo de la organización del chimbangle de Gibraltar, así como de las festividades en torno a San Benito de Palermo, el santo negro en que se resguardó *Aje*, la deidad africana que acompañó las penurias de su pueblo danzando junto a sus tambores.

### **Juana Landinez** (Veroes, Yaracuy; 1937)

En las riveras del río Yaracuy, refugio natural de las luchas libertarias, nació Juana Landinez. Ella resguardó durante décadas las expresiones tradicionales en torno a San Juan Bautista, fundadora de la legendaria agrupación Cumaco ardiente, que ubicó en el mapa musical venezolano al Loango de Veroes. El aporte de Juana es incalculable, es una reconocida luchadora de los derechos de su pueblo y promotora cultural, su hogar fue el centro de formación de varias generaciones a quienes sensibilizó en la importancia de preservar su herencia y patrimonio identitario.

### **María Chirino** (San Hilario, Falcón; 1947)

La sierra de San Luis del estado Falcón es un lugar mágico, cargado de historia, allí nació María, heredó de don Eleuterio —su padre— todo el reservorio cultural que se derrama como arroyos en cantos de salves y cuatros únicos en el país. Con la agrupación *Salveros de San Hilario* recorrió Venezuela y las islas del Caribe, al encuentro de las tradiciones. Una obra notable de preservación musical en la que impulsó la fabricación de instrumentos propios del lugar. María se acompañaba del tambor y recibía en su hogar a todo aquel que quisiera sumirse en el vientre sonoro de su tierra. Entre esos montes serranos de Falcón, su estampa permanece revitalizante, como ejemplo indiscutible para las generaciones por venir.

### **Las Hermanas Monterola: María** (1939) **Petra** (1942) y **Sebastiana** (1945), (Miranda, Tacariguita)

Las hermanas Monterola son las más reconocidas portadoras de la genuina tradición de los tambores barloventeños. Tacariguita se distingue por su canto amplio, fuerte y melodioso. Esta población vio

nacer a los hombres y mujeres que sembraron una manera de ser y sentir el compromiso con la tradición, en resistencia permanente. Su canto guarda los códigos y narrativas de donde se desprenden la *afrobarloventeñidad*. En Tacariguaita la familia Monterola fabrica, toca y baila los tambores redondos o «culo e puya» en las fiestas de San Juan Bautista; su trabajo de varias décadas ha garantizado que su herencia se fortalezca y se transfiera a las nuevas generaciones. La agrupación *Raíces de Tacariguaita* está en plena vigencia como testimonio cultural de Barlovento.



Las Hermanas Monterola: María (1939) Petra (1942) Sebastiana (1945).Foto: Jhoel Arellano.

### **María Rodríguez** (Cumaná, Sucre; 1924)

María Rodríguez es reconocida como la principal exponente del canto oriental venezolano. En la segunda mitad del siglo XX tomó el timón de la identidad cultural cumanesa y en compañía de Epifanio Rodríguez y el maestro Luis Mariano, preservaron gran parte de las expresiones insulares que llegaron a esas tierras siglos atrás, desde la antigua Andalucía, para impregnarse del legado *chaima-caribe*. En su voz florece —igual que las cayenas que solía lucir en su cabello—, el amplio repertorio musical del oriente venezolano. María es punto y galerón, polo y joropo; sostiene una poética profunda como el mar de las Antillas.

En Curiepe, bajo la sombra de un árbol *Rosoblanco*, conocí a la señora Celedonia, compañera de vida del maestro fabricante de instrumentos y patrimonio cultural de Barlovento, Bernardo Sanz. En el solar de aquella casa estaba sentada Celedonia, covando un tronco de

árbol de Lano que más tarde sería una tamborita de Fulia. Lo hacía con maestría y sencillez; mientras proseguía en su labor, contaba anécdotas junto a Bernardo sobre tiempos pasados, relataba detalladamente pequeñas historias que guardan el contenido esencial de las tradiciones afrodescendientes arraigadas en el Barlovento venezolano. Se trataba del año 2001 y de mi segundo viaje a Curiepe, iba en busca de un juego de tambores redondos, un tambor mina y unos quitiplás. Quería conocer a fondo a Bernardo Sanz, con quien había entablado una reciente pero valiosa amistad. Años más tarde, el recuerdo de la señora Celedonia fabricando un tambor vuelve a mí, se me cruza en la distancia, ella que entre chanzas le indicaba detalles al maestro Bernardo sobre la atadura del cuero a la madera, ella que atendía a todos con el mismo afecto. En su cocina eran todos «humildemente bienvenidos»; nunca la entrevisté, jamás le pregunté su apellido ni sus experiencias o acercamientos iniciales con las tradiciones de su pueblo. Estar en deuda con ella es percatarse de la histórica omisión de la que soy parte. Desde esta mirada se hace imprescindible trabajar en visibilizar el compromiso de las mujeres en la preservación de las tradiciones venezolanas, comprender e indagar sobre el papel fundamental que han desarrollado a largo de la historia. Si recorremos Venezuela y préstamos atención, hallaremos a mujeres que sostienen sin tregua un imaginario que floreció y se transformó durante más de quinientos años. En sus cantos de arrullo y de trabajo, en su laboriosidad diaria, van custodiando la memoria de un pueblo, para amamantar con ella a las generaciones futuras.



Simplemente Celedonia. Foto suministrada por: Jhoel Arellano.

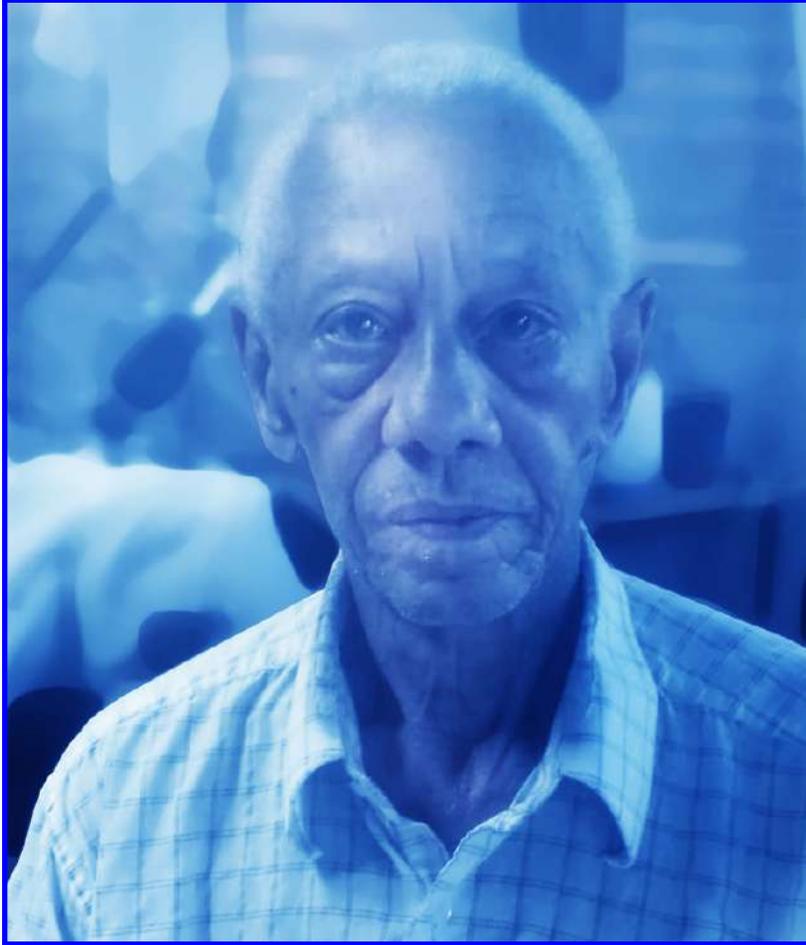


Foto:  
María Alejandra Gutiérrez  
2021

## Cuentos de Rogelio López Revete

Storys of Rogelio López Revete

Recibido: 04-02-2021  
Aceptado: 15-02-2021

**Rogelio López Revete**  
luperx@outlook.es

Rogelio López Revete (Caracas, 27-07-1948)

1975-1979 - Productor de Cine: "Manzanita", "L tre os Dolientes" de Armando Arce - Dep. Cine ULA / 1980 - "Stage Du Cinema Directo" - París-Francia Curso de Cine Documental, Becario en el Taller de Narrativa del CELARG con el escritor Denzil Romero, Equipo Multiplicador y Redactor del Plan de Cultura Nacional - Equipo Sebucan / 1987 - Fundación "La Era Agrícola" / 1994 - Lic. en Letras y Literatura Hispanoamericana - ULA / 2000-2006 - Formador de Formadores - MINEC-INCE / 2007 - Profesor Instructor UBV-PFG Comunicación Social / 2019 - Jubilado UBV

## De regreso

Cuando decidí ingresar en ese recinto no había un plan definido; era un aventurarse a una región trajinada en otros tiempos. El temor cedió en la medida que ganaba para mí, el espacio; obligado reconocimiento de mi latitud. Un rectángulo de lisas paredes, cuya cara superior mira al infinito me sirve de recipiente. Soy un punto en medio de otros puntos convocados para la misma experiencia. En el centro de esta extraña cámara, contenido y asfixiado entre estas altas paredes esperamos una señal que indique la partida. Al fin, la señal, la puerta se abre y vamos saliendo, despacio, encontramos unas escaleras y bajamos en un interminable regreso. Arropados de silencio, miles de peldaños amortiguan nuestros pasos. Cuando ya nos acostumbramos a bajar, se abre una estrecha puerta y un nuevo recinto, pesado y oscuro, nos alberga. Los ojos hacen un esfuerzo y la negra solidez se desmorona. La voz que induce mi regreso fija la pauta del final de la aventura: “En un rincón, desnudo y fuertemente engrillado está un loco; no es cualquier loco, es nuestro loco, el loco de cada uno de ustedes; su loco”. Cada cual se precipita a su rincón, yo voy al encuentro de mi loco; lo consigo en su sitio, desnudo y alegre, jugando con una pelota. No hay grillos ni cadenas, está libre. Su cara se enfrenta con la mía y ambos sonreímos, todo está dicho. Mete una de sus manitas en mi pelo y hala la cuerda de mi caja de música: Tan, tlin, tlan...

Estoy de nuevo ante la obscura puerta del penal, es día de visita. Mamá quedó atrás; los adultos no pueden ver a los presos, camino por un pasillo lúgubre y húmedo de paredes muy altas. A ambos lados unas caras lánguidas me saludan detrás de los barrotes. Del lado derecho una reja está abierta; es allí donde me esperan, es allí donde quieren saber cómo soy. Una cara triste se ilumina al verme, al ver el hijo desconocido. Sus manos me acarician, me toman y juegan conmigo, alzo la cara y en su rostro contemplo mi foto, ampliada y desteñida. Silencio. Ancho y hondo silencio. Mi vieja imagen tiene los ojos roturados de lágrimas... tlin, tlon y regreso donde mi niño loco, le sonrió y comprendo que 25 años me separan de él. Corriendo subo de nuevo las escaleras, con la certidumbre de ver a mi loco crecido cuando haya terminado el ascenso.



Crédito: Daniel Villeneuve  
Fuente: [www.istockphoto.com](http://www.istockphoto.com)

## La herencia

Salí brincando hacía atrás en el compartimiento de mi amor filial y tropecé con tu seriedad. Subiendo por la vía del Hospital Vargas, en esa vieja calle llena de aceras altas, con el olor chocante que da la cercanía del hospital. Allí, en una casa gris con un rótulo pueblerino descubrí dos oficios: El de barbero y el de abuelo.

Otro mundo se abrió para mí, mientras duró la edad, el consentimiento y la alcahuetería fueron mis cobijas, después vino esa etapa donde los buenos modales y las primeras letras son aprendidas; desde comenzar la sopa por la orilla y llegar al centro sin sorbetearla, hasta el abecedario concluido a fuerza de palmetas, pasando por la provocación de una alacena colmada de dulces en espera de un audaz glotón expuesto al castigo y las siestas obligadas. *Shhhh, silencio, Rafael está durmiendo.* Nos fuimos acostumbrando, midiéndonos a pulgadas, y descubrí la fuente de tu inspiración: Una filosofía oscilante entre Carreño y Torquemada. Mientras se extremaban tus crueldades, aumentaba mi ilusión, me hice tramposo y adiviné el gran crimen que se cometería.

-Victoria, Victoria. ¿Dónde estará esa negrita igualada?

-Abuela está en el cuarto, le duele la barriga.

Penetramos juntos a la habitación, Rafael miró el cuerpo retorcido de la abuela, los quejidos amainaron ante la presencia que infundía respeto. Abuelito puso una cara extraña, mezcla de compasión y de burla. -Voy a la farmacia- Dijo y salió con paso lento.

La casa se llenó de sombras, en la penumbra del cuarto, Rafael, impaciente preparaba la ampolleta.

-Muchacho del carajo, vaya a dormir.

-Si abuelito.

El llanto de los vecinos me despertó, voces entrecortadas, ahogadas, repetían: ¡Se murió Victoria! ¡Se murió Victoria!

-Abuelito, ¿De qué se murió la mami?

-Del corazón mijo.

Pobre abuelito, solito se quedó, la mami se fue al cielo y aunque la muerte sea la más válida, yo escogí otra vía para ir al cielo. A las ocho llegó la señora Inés, con Inesita del brazo y en el primer descuido nos fuimos al corral tanteando la oscuridad, tanteándonos, descubriéndonos, tocando cosas de adultos con la curiosidad de los niños. A ratos, Nos llegaba como un rumor lejano de caracoles muertos, las letanías de los



Crédito: Frank Ramspott  
Fuente: www.istockphoto.com

dolientes, ausentes del dolor, las puertas del cielo se abrían lentamente, se hizo una luz y unos pasos apresurados cerraron la posibilidad.

*-¡Muchacho del carajo, tu abuela entre 4 velas y tú haciendo cochinas! -Una carrera del corral a la sala me reencontró con la muerte.*

Después vino lo de Eladia, la loca Eladia, como llamábamos a mi tía abuela. La herencia no estaba completa, estorbaba Eladia, y una buena mañana mi mamá la descubrió encadenada, muerta de hambre. *¡Asesino! Gritó mamá, ¡Pasarás el resto de tus días en la cárcel!*

Pobre abuelito, está preso. Los años pasaron acumulando olvido; desgano de incorporar recuerdos, haciendo de las ideas bellas durmientes, tejiendo una red de perdón, lástima y vergüenza.

*-Mamá, mamá, ayer maté a mi abuelito, iba cruzando la calle, tú sabes, los frenos están largos.*

Llegamos al final en términos de igualdad, al año siguiente, heredamos esta casa.

## Víctor

Talavera, el hijo de Gregoria y hermano de Mirian (la última vez que pasé por el barrio fui a su casa materna a darle el pésame a sus hermanas) y de Irma y de “La Negra” y de otras de cuyo nombre ahora no me acuerdo, Víctor no estaba en casa, estaba en el taller. Asumió el noble oficio de San José, el padre de cristo.

De Víctor tengo muchos recuerdos, mucho aprecio y estima, es un hermano.

En la adolescencia siempre habrá quien te enseñe para bien o para mal, Víctor siempre estuvo en el lado bueno. Teniendo tu misma edad tenía un montón de kilómetros andados, tenía mucho rodaje y experiencia. Siempre con una sonrisa en los labios soltaba una chanza, un chiste, una parábola, una imagen que ayudaba a entender la vida y el mundo.

La sexualidad es una de las mayores preocupaciones de los adolescentes y un día viendo a un perro bostezar con la lengua tocándole el pecho me dijo: “Coño si una tuviera una lengua de ese tamaño se haría millonario rapidito”.



Crédito: George Peters  
Fuente: [www.istockphoto.com](http://www.istockphoto.com)

## Empírico

Cuanto más gritaba tía Nora, con más carácter la vieja Carmen decía: *'Puja mijita, puja que se va pasa', hecha pa' juera, no sea floja* y le sobaba la barriga abultada con un aceite oloroso a monte y candela. Las dos mujeres se daban a borbotones y después de un silencio doble, la noche se rompió a gritos; desgarrados unos, asombrados los otros. Carlos separó los ojos de la rendija y se marchó con el secreto agolpado en las sienes, en los párpados, en los vellos engrifados del cuerpo.

Amaneció en el desvelo del conocimiento, dio unas vueltas por el rancho de Nora y oyó los fortuitos comentarios: la talla, el peso y el parecido, el vendedor de cortes que pasa de tiempo en tiempo por el caserío desde ese día anduvo observando calladamente a cuantas barrigas llenas transportaba por las polvorientas calles. Escuchaba los comentarios de las viejas enlutadas sobre los meses de fulana, los días que le faltan a mangana y así hasta llegar al final. Apostado detrás de las tablas que dan al cuarto de Eloísa, esperaba impacientemente la llegada de la comadre Carmen. Cargada con sus bártulos, la vieja más fea del pueblo entró al sitio de trabajo. La Eloísa temblaba sobre el camastro. Inclineda sobre sus flácidas piernas, la vieja pronuncio una queja. Carlos no entendió, por los gestos, supuso que algo fallaba. La puja no tardó en comenzar y el joven partero tuvo su experiencia definitiva; las viejas corrían para todos lados, agua, toallas y bebedizos van pasando de mano en mano en medio del azaroso trabajo. Una de las viejas reza frente a un santo mientras las otras dos contemplan inmóviles los estertores espasmódicos de la Eloísa; el rostro mudando colores, inflándose con fuerza, dejando ver la lengua pisada entre los dientes amarillentos, escapándose en un chirrido total, con los ojos pelados buscando en el techo una rendija hacia lo infinito. El velorio enriqueció los conocimientos de Carlos, a pesar de los coscorriones que recibió en medio de los cuchicheos de las viejas del pueblo. Sentado a la orilla del río sacó la cuenta de lo nuevo y grabó para sí la palabra cesárea.

Hoy, estaba en la misma posición, sentado, absorto en la contemplación de sus manos manchadas y, - *¡Carlos, Carlos, Carlos!* - Esos gritos los había escuchado dos años atrás iguales a cuando Jacinto lo buscaba para lo único grande que había en el pueblo: Ir a la ciudad. Pero ahora los gritos eran otros, gritos de castigo, de incompreensión. - *¡Carlos, Carlos!* - No había escape, en la ciudad todo era distinto, su primer trabajo profesional, su primera cesárea con la niña Isabel había fracasado. No hubo forma de cerrar el blanco vientre, no hubo forma de parar la sangre...

## Lagartoso

Al finalizar aquel invierno, el oso despertó bruscamente, había pasado 3 años invernando, y acicateado por el hambre, el sueño invernal habíase visto plagado de oscuras pesadillas; desde los albores del nacimiento de su especie hasta la puesta en órbita del primer occiplanetarium alrededor del globo.

El pesado cuerpo se desplazó fuera del frío recinto y el calor lo invadió, la helada capa que antes lo cubría todo se había transformado en pequeños riachuelos que pausadamente se evaporaban. Miró en torno a sí, aguzó el olfato y recordó olores olvidados. Todo era nuevo, distinto, la vida crecía y provocaba devorarlo todo. Saboreó unas fresas gordas y jugosas, con la boca aguada se carcajeó y un ronquido de pausas cavernosas, una melodía pop tocada sin partitura, invadió el ambiente. Sus ojos pasearon por el bosque, comió con la vista, se atragantó de tanto mirar y cuando más ensimismado estaba en la contemplación, sucedió lo inesperado: Un celaje le advirtió la presencia de otro ser; un ser menudo y frágil. Sintió una mirada tan insistente que le ardió la pelambre. El corpachón giró y quedó frente a frente con el insólito visitante.

Una hermosa lagartija entornó los grandes ojos al fijarlos en los de él, devoraba con deleite una fresa de las que anteriormente le causaran tanto gozo; Extasiado recorrió la fragilidad de la pequeña estructura. Lagartija sonrió, sacó la lengua y dio unos pasitos de ballet; el oso quedó petrificado.

*-Bestia peluda. ¡Muévete que no soy de adorno!*

Maloso parpadeó y la increpó con sequedad.

*- ¿Quién eres, que haces en mi reino?*

*-Soy una lagartija del bosque-* Y con esas palabras inició un monólogo para establecer las diferencias entre la bella y la bestia.

Oso escuchó la disertación pacientemente y bien no había terminado de reparar en la intelectualidad de la lagartija cuando esta saltó y se enroscó en una de sus patas hundiéndose en el pelambre, murmurando acerca del calor que recibía. Maloso se sonrojó, la depositó sobre una mano y mirándola preguntó.

*- ¿Te hizo daño el invierno?*

*-Sí, me siento feliz de estar loca oso, me gustas...*

Con un giro, detenido a mitad de camino, la cabellera de lagartija produjo el gran impacto: Un mechón sobre un ojo, un guiño con desdén en el otro y un sonoro beso sobre la nariz del oso. El gigante la depositó al pie del

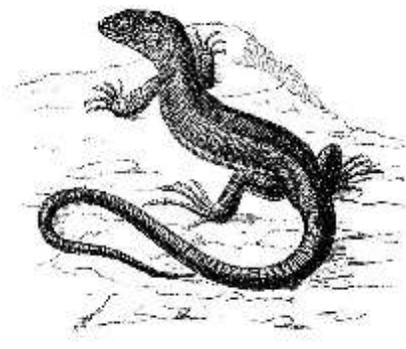
fresero y huyó bosque adentro.

Declinaba la tarde, sentado bajo un viejo roble, Maloso saboreaba un rico panal. Su mente voló, había conocido a Blacaman el bueno, a Garanbombo el invisible; pero ese valle lagartija, loca de atar, quebraba todos los esquemas y para colmo de males, aquel cosquilleo que lo recorría de palmo a palmo desde la hora del fortuito encuentro, se transformaba en un mal presagio; lo invadía la locura. Suavemente cerró los ojos y se dejó vagar por los recuerdos. Ecos, leyendas, voces oscuras llegaron a él. Súbitamente recordó la negra leyenda de los mutantes. Antiguos, legendarios mutantes desfilaron por sus ojos, las combinaciones de especies más extrañas habían llenado la vida de los hombres siglos atrás. Trescientos años habían pasado desde que a sus oídos llegó la historia de un colibrí-jirafa que azotó las cumbres heladas que distaban leguas de su reino. Se horrorizó imaginando una mutación oso-lagartija. Durmiendo midió los rasgos del desastre.

El bosque amaneció cubierto de un tenue rocío y una música dulcísima lo saco en volandas de la última novela que escribía su panza. Abrió los ojos y frente a él, sentada, coqueta, mostrando el blanco vientre, lagartija tocaba la flauta mientras lo miraba. Maloso cerro nuevamente los ojos y todos los presagios se fueron por un foso. Lagartija caminó por la panza de Maloso, llegó hasta su cuello y culminó las notas en la gran oreja, guardó la flauta en un bolsillo, suspiró, depositó un beso en el hocico frío de Maloso y escapó dando saltos mientras gritaba: *¡Oso Maloso!, ¿Quién te besó?, ¡Una lagartija!, ¡Loca como yo!, ¡Corre grandulón que quiero todas las flores del bosque para mí!*

Maloso hizo un gesto y de todos los escondrijos del bosque salieron las flores que lagartija reclamaba; construyó un lecho gigantesco y subiéndose a él perdió todo vestigio de razón.

Lagartija despertó y observó su vientre crecido; la naturaleza había premiado su osadía. Dando saltitos sobre la panza de Maloso lo despertó. El oso abrió los ojos, contempló a lagartija, bostezó con alegría y le dio un beso. Lagartija se estiró, saco la flauta y tocó una larga melodía, la cabeza del oso descansó sobre el lecho y los párpados se convirtieron en dos pesadas cortinas. Lagartija concluyó y bajándose huyó veloz por el bosque con su mutación a cuestas.



Crédito: ilbusca  
Fuente: [www.istockphoto.com](http://www.istockphoto.com)

## La fuga

Leo Gómez, Edgard López padre y Rogelio están presos, los policías que nos dejaron en la PTJ de Parque Carabobo nos botaron allí sin dar ninguna información, un viejo y dos menores de edad presos sin ningún motivo (primer pelón de los tombos; segundo pelón los tres teníamos nuestra cedula en el bolsillo)

El espacio donde estábamos era una sala inmensa con oficinas en los bordes (después descubrí que era el segundo sótano con relación a la avenida Universidad) aquello era un despelote y una mezcla de policías y detenidos. Leo, mi padre y yo estábamos en una esquina, mi viejo se acercó a hablar con un señor de su misma edad y tardaron en amenizar de manera franca, un detective se les acercó y empezó a amenazarnos, a insultarnos y en carrera fue busco una madsen y la emprendió a culatazos con los viejos, golpeo a mi viejo y no pude contenerme, le di un coñazo y lo tiré al piso. El alboroto, el revuelo ocasiono que un jefe gritara al detective y le ordeno irse en comisión fuera de la central. Se acercó a nosotros y pregunto por el incidente, le dimos las explicaciones del caso y le dijimos que éramos menores y que estábamos allí sin ninguna explicación. Tranquilos quédense aquí donde pueda localizarlos y resolver esta situación, dijo y se alejó hacia una de las oficinas.

El hambre nos estaba matando (sin cena ni desayuno) de repente y en medio de unos gritos un grupo de detenidos se organizaban en una cola, me fui a la cola y le pregunte a uno de los organizadores que hacía y me dijo que esa era la cola de los que soltarían esa mañana y me asombró el método (tercer pelón de los tombos) en una puerta estaba un detective con un papel donde estaba anotado el número de los liberados y él iba contando en la medida en que los individuos traspasaban la puerta, subían del segundo sótano hacia una puerta que daba a la Av. Universidad donde había otro detective con otro papelito donde estaba el número mágico y él contaba los que salían.

Me fui donde Leo y el viejo y les conté lo que había investigado, metí al viejo de tercero en la cola, dos sujetos después a Leo y dos más atrás me metí yo. La cola comenzó a moverse y se jodieron los tres últimos. Cuando vi la luz, corrí hacia el parque Carabobo, me encontré con Leo y nos montamos en un San Ruperto, que en esa época pasaba por allí y nos largamos. El viejo que había salido primero ya se había desaparecido.

A los dos días el inspector Monroy (detective torturador de la PTJ Central) vino a La Trilla a buscarme, tocó la puerta de la casa y cuando la vieja Carmen López le pregunto qué quería, dijo: “tu hijo se escapó, pero dile que cuando lo vea lo jodo”.

Monroy fue un esbirro sanguinario, de esos que cuando te pegaba te decía, “veme bien la cara, para que no se te olvide, yo vivo en tal parte, si sales de aquí vivo, búscame, búscame para volverte a joder”.

## Edgard Rafael López Revete

Mi hermano mayor, tenía 16 años cuando la DIGEPOL lo mató en El Tigre, estado Anzoátegui, en octubre del año 63. Su historia es la historia de muchos que perdieron la vida por un ideal y un sueño libertario, emancipador y lleno de justicia. El puntofijismo y la farsa democrática de Rómulo Betancourt y su ministro Carlos Andrés Pérez lo mataron.

Lo recuerdo clarito, desde muy chamo fue precoz, en entendimiento, en tamaño, en fuerza y carácter. Era el más negrito de los López Revete. Rebelde, resuelto, impulsivo. Siempre me defendió de los tarajallos y grandulones que pretendían acoquinarlo a uno, Me enseñó a pelear y a superar mis cobardías, era, después de mi viejo, “Mi héroe”. Ambos éramos comunistas y él siempre me señaló mi amor por el estudio y mi falta de acción. Él fue un hombre de acción. Cuando tenía catorce, medía casi dos metros y calzaba 45, nuestro zapatero tenía que poner tornillos a sus zapatos. A esa edad tuvo una hija. Nunca la conocí.

Edgard fue un gran combatiente, en el 61 dirigió una de las primeras UTC (Unidad Táctica de Combate). Tenía un destacamento de 20 hombres y andaba con guardaespaldas. Era un duro y esa condición lo llevó a las montañas de oriente donde se organizaban las primeras columnas guerrilleras. Una afección cardiaca, no le permitió seguir en el monte y bajó a la ciudad. Entre la policía política (DIGEPOL) y un traidor en su destacamento le tendieron una emboscada y en un falso positivo, inventaron un asalto a la DIGEPOL de El Tigre y lo ajusticiaron. 18 balazos le dieron al negro y uno de sus verdugos, llamado Celestino Trías lo condecoraron y todo. A los años se ahogó en Lecherías.

En mi casa, allá en La Trilla, mis viejos inventaron un velorio, con un ataúd vacío (el cadáver del negro lo enterraron en el cementerio de El Tigre). En medio del velorio ficticio la DIGEPOL allanó mi casa y se llevaron el ataúd y todos los peroles. Edgard Rafael López Revete es otro de los mártires del barrio “La Trilla”.



Crédito: La\_puma / Fuente: [www.istockphoto.com](http://www.istockphoto.com)



Recibido: 05-11-2020  
Aceptado: 12-12-2020

**Ave (Annie Vásquez Ramírez)**  
avevilly@yahoo.com

## Ave

Poeta y artista visual venezolana. Miembro de las Fundaciones Bordes y JAU. Su poesía ha sido publicada en la Revista Literaria Sujeto Almado (2002), Aparece en la Antología *Dragones de papel* de Nadie Nos Edita Editores (2004). Ha publicado en la Editorial FundaJAU *Cuando quiero volar no vuelo o encerrada en mi casa* (2005) y *Cuerpo yo, alma tú* (2007). Aparece en la antología *Unos tipos de frontera* y *Pocetica de cristal* de Editorial FundaJAU (2012) y en el poemario *Los unos y los otros*, Bordes y FundaJAU (2016). Ha incursionado en la ciencia ficción con la antología *El engrama* (2018) y *Umbrales virulentos* (2020). Ha sido galardonada en la categoría Cuento en el VI Concurso anual de Cuento Breve y Poesía de La Librería Mediática, Caracas-Venezuela, edición 2009. Mención especial Concurso de Poesía El mundo lleva alas, Editorial Voces de hoy, Miami- Estados Unidos.

Mi cuerpo  
lleno de poros  
evoca vidas  
animales acercándose  
mordiéndome mis extremos  
mugiendo  
aleteando  
saltando  
aullando  
ladrando  
zigzagueando  
no puedo gritar  
miro  
tengo uñas...  
Fauna

Mi cuerpo se rasga  
entre ramas  
débil  
necesito recostarme  
cama y apoyo  
columna  
cuerpo

Mi cuerpo gira  
gira  
mansa noria  
salen ríos  
humedezco la tierra  
siento una atracción  
desde abajo  
me        inclino  
fuertes rodillas

Mi cuerpo frío  
helado  
lleno de piedras  
boca arriba...  
Cantos  
algo quema sin llamas  
silencio  
río de sangre  
recorriéndome  
ladoalado  
siniestro corazón

Remiendos  
cuerpopiel  
huesos rotos  
arrugas  
veo mi vida  
compendiada  
afrutándome

Piel de durazno  
¡cuidado!  
piernas de naranja  
ojos de ciruela  
cabezacoco  
ácida  
batida  
colorida  
en tu cáliz tizana

Puedo amarrarme el cabello  
para entender cómo era el día  
en que nací  
soltármelo para despedirme  
de la tierra  
sintiendo como el aire  
era solidario  
con la imposibilidad  
de estar viva...

Bostezo  
deseo estar sola

Alguien tomó la tijera  
cortó la rama que más me gustaba  
que se extendía hacia el otro lado  
la eternaverdeterna  
con nidos de pájaros  
la que daba sombra  
siempre debió  
acompañarme

A horcajadas  
me dejo en tus ramas  
bajo mis piernas  
fluye generosamente  
savia

Atrás una virgen  
inalcanzable  
se ve tras un velo

En la oscuridad del universo  
entre aguas de arriba  
aguas abajo  
fui engendrada  
seguí la cadena  
renacimiento  
lágrimas

Inundada en mí  
misterios de vida  
muerte  
nombrada voy a  
darme al río



## Fantasías Perrunas

### «Héctor Baptista, *in memoriam*»

Héctor Baptista, un artista tachirense que se abrió paso en Lima, Perú, se fue con el torbellino pandémico del covid este 30 de junio, despidiéndose de manera temprana (51 años) estando en pleno proceso de producción artística.

Héctor consolidaba una obra plástica desarrollada y sostenida durante décadas, constituida por varias etapas, pero con un hilo conductor que, en buena medida, la hace única. Ese hilo está relacionado con el amor que le profesaba a los canes. Sí, suena extraño y no es común,

Héctor Baptista  
Foto: Kevin Corredor

**Oswaldo Barreto Pérez<sup>1</sup>**  
oscuraldo@gmail.com

---

1. Artista visual y escritor tachirense. Miembro del grupo Jóvenes Artistas Urbanos y del grupo de investigación Bordes.

muchos artistas han abordado el tema de la fauna en alguna etapa de su producción, pero en el caso de Héctor se trata de una dedicación casi exclusiva a la raza canina, aunque también pintó felinos y roedores, pero su tema recurrente fueron los perros, a los que antropomorfizó y descontextualizó en discursos que van desde un feroz expresionismo, pasando por una ilustración naturalista cercana al dibujo científico hasta llegar a la ilustración fantástica de aires infantiles, oníricos y/o fabulescos. También tuvo una etapa de figuras femeninas en la que cuestionaba los estándares de belleza contemporánea donde lo monstruoso parece naturalizarse.

Recuerdo de sus primeras etapas la serie *Amorfis Canis* (la serie que más admiro de su producción) en la que perros gestualistas tanteaban los límites de la figuración, como si fueran míticos cerberos a punto de desdibujarse entrenados para resguardar el umbral que separa la realidad reconocible de una realidad ininteligible.

Héctor se licenció en artes plásticas en la Universidad de los Andes (Mérida-Venezuela). Fue profesor en la Escuela de Artes Plásticas de San Cristóbal “Valentín Hernández Useche” y en el Liceo “J. A. Román Valecillos” donde compartió sus conocimientos de dibujo con las nuevas generaciones, por lo que su aporte a la comunidad es incuestionable.

Desde la Fundación Bordes, a través de su revista de estudios culturales homónima, le recordamos porque participó junto a nosotros en algunas ediciones del Seminario Bordes y fue el ilustrador de la portada de la revista Bordes N° 2 (2011), por lo cual hemos querido recordarlo rindiéndole este pequeño homenaje póstumo, cediéndole estas páginas a manera de galería, para difundir algunas de sus últimas creaciones que fueron realizadas en Lima durante la cuarentena. Una obra reciente en la que la fantasía y la dulzura se impregnan de vahos alucinados que nos invitan al mundo “irreal” de la imaginación, donde podemos columpiarnos de la luna mientras conversamos con un perro-humano vestido de arlequín, en un tiempo sin tiempo donde, debo suponer, ahora habita Héctor en compañía de tantas mascotas sin dueño que deambulan libremente por las calles del aullido, ese que puede oírse si nos detenemos a contemplar como es debido una de las pinturas o dibujos de este fabulador tachireense.



Héctor Baptista  
S/T, 2020  
mixta sobre papel



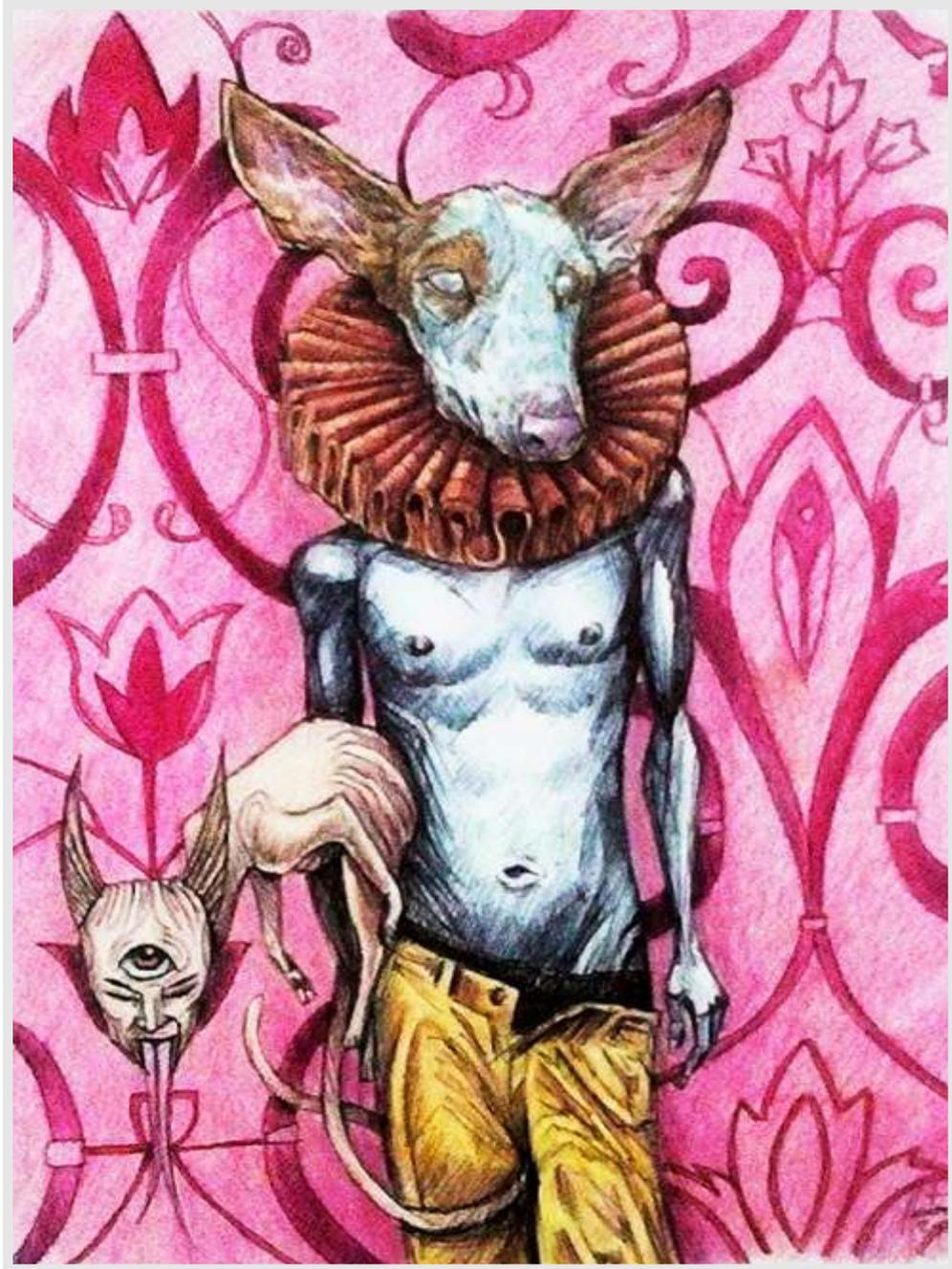
Héctor Baptista  
S/T, 2021  
mixta sobre papel



Héctor Baptista  
S/T, 2020  
mixta sobre papel



Héctor Baptista  
S/T, 2020  
mixta sobre papel



Héctor Baptista  
S/T, 2020  
mixta sobre papel



Héctor Baptista  
S/T, 2020  
mixta sobre papel



Héctor Baptista  
S/T, 2021  
mixta sobre papel



Héctor Baptista  
S/T, 2020  
mixta sobre papel



Héctor Baptista  
S/T, 2021  
mixta sobre papel



Héctor Baptista  
S/T, 2020  
grafito sobre papel

# Directrices para autores

## Instructivo para colaboradores

**BORDES, Revista de Estudios Culturales** es una publicación electrónica destinada a publicar resultados desarrollados desde el grupo de investigación en artes, estudios culturales y de la comunicación BORDES, el Museo Antropológico del Táchira, la Fundación Jóvenes Artistas Urbanos JAU, Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario del Táchira, abierta a la recepción de aportes desde otras instituciones, grupos e individuos con líneas de trabajo afines.

Incluye artículos de investigación con descripción metodológica y también otros formatos como ensayo, crítica, reseña, crónica, entrevista, experiencias pedagógicas en arte, poesía, trabajos de arte visual, sonoro y audiovisual. De acuerdo con el espíritu transdisciplinar que nos guía, se promueven aportes desde diversas disciplinas y quehaceres, dentro de los ejes principales: I) Arte/Estética, II) Estudios Culturales, III) Comunicación.

La revista cuenta con un número semestral (enero-junio/julio- diciembre). Cada número o edición tendrá un tema central que puede ser abordado desde la Estética, el Psicoanálisis, Antropología, Sociología, Psicología, Filosofía, Semiótica, Pedagogía, Literatura, Historia o desde la misma práctica de la investigación artística.

A fin de garantizar la calidad de sus publicaciones, BORDES somete todas las contribuciones a las siguientes normativas:

1. Las contribuciones recibidas deberán ser originales e inéditas sin estar bajo postulación en otra revista al momento del envío y serán remitidas a un comité editorial evaluador.
2. La evaluación de cada material recibido será realizada por un miembro permanente del consejo editorial según su campo de competencia y un árbitro ciego externo, seleccionado por el consejo de acuerdo con la temática del trabajo en consideración. Este proceso puede tomar entre 1 y dos meses a partir de recibido el artículo.
3. Atendiendo a los códigos de ética y la protección intelectual de los productos de investigación, los trabajos serán sometidos a revisión de plagio en softwares disponibles online.
4. Se tomará cuenta la coherencia argumentativa y sustentación teórica en todos los casos, así como su originalidad y aporte en el campo del arte, los estudios culturales y de la comunicación.
5. En el caso de contribuciones escritas dentro del género periodístico de opinión (crítica, artículo, etc.) se rechazarán todas aquellas que apunten a la descalificación y/o desprestigio de cualquier individuo o institución. Todo juicio de valor (emitido a libertad y responsabilidad personal del autor) deberá estar correctamente argumentado y expresado sin ofensas.

6. Los autores enviarán sus contribuciones a través del correo electrónico revista@bordes.com.ve (como documento adjunto). En el asunto del mensaje escribir PARA PUBLICAR y en el cuerpo del correo especificar nombre completo, pseudónimo (optativo) y datos de contacto (correo, número telefónico, dirección postal, redes sociales).
7. El trabajo como tal va en archivo adjunto. Imágenes en jpg, videos con enlace a vimeo. Todos los textos (incluyendo descripciones conceptuales y formales de trabajos artísticos enviados en otro tipo de formato), deben ser enviados en formato Word, escrito en fuente Arial 12 puntos a espacio doble. Todas las páginas deben ser enumeradas en el ángulo inferior empezando por el folio del título.
8. En el caso de las reseñas, serán escritas a espacio doble, fuente Arial 12 puntos y deberá enviarse, en un archivo adjunto, una imagen jpg que represente el hecho artístico, evento o texto (portada del libro) a reseñar.
9. La extensión del artículo debe estar entre las 4 y 12 páginas.
10. El título del artículo no debe incluir abreviaturas y debe tener un máximo de 10 palabras. Se sugiere incluir secciones tituladas o subtítulos.
11. Los autores de artículos deben identificarse en el cuerpo del mismo con su nombre y apellido, categoría profesional, filiación institucional, principales líneas de investigación y dirección de correo electrónico.
12. Cada artículo deberá estar precedido por un resumen con una extensión máxima de 200 palabras, en el idioma original del trabajo y en inglés. El mismo debe detallar el problema abordado, tema de estudio, objetivo de la investigación, métodos empleados, resultados y conclusiones más resaltantes.
13. Las palabras claves propuestas serán de 3 a 6 y deben ser representativas, explicativas, escritas en el idioma original e inglés.
14. Dentro de la estructura del texto se situarán las notas a pie de página, sólo para contener texto adicional. Nunca para escribir referencias bibliográficas. Los agradecimientos deben ser expresados sólo a personas e instituciones que hicieron aportaciones relevantes en la investigación. El apoyo financiero, si lo hubo, debe estar escrito en este apartado.
15. Se emplearán apartados y sub apartados de acuerdo a la estructura del texto. Los títulos de los apartados se enumeran por una cifra seguida del punto 1., 2. Y los sub apartados o sub títulos de la siguiente manera 1.1. 1.2.
16. Las abreviaturas y acrónimos se deben explicar sólo la primera vez que se utilicen.
17. Citas dentro del artículo

17.1 Citas y referencias: Las citas textuales menores de cinco líneas, pueden incorporarse directamente al texto, entrecorilladas o en cursivas. Las citas textuales mayores de cinco líneas, deben ir en párrafo aparte, con sangría en el margen derecho (1,5 cm) e izquierdo (1 cm) sin entrecorillar ni en cursiva y a un espacio interlineal. Cuando se han copiado las ideas del autor, inmediatamente, después de la correspondiente cita, se incorpora entre paréntesis el apellido del autor de la obra, el año de publicación y el número de la página de

donde ha sido tomada la cita. Si al citar se salta alguna parte del texto original (líneas, párrafos, páginas) se debe indicar colocando en la cita, justo en el sitio que corresponde al salto, puntos suspensivos entre paréntesis. Si la cita inicia después de un signo de puntuación que no sea un punto, se debe hacer notar mediante puntos suspensivos. Lo mismo ocurre en el caso de que finalice en signos que no sean punto. Al citar listados, se debe respetar la forma de presentación que el autor haya hecho, bien sean numerales, ordinales, literales o signos especiales. Al realizar referencias a ideas, conceptualizaciones o categorizaciones de otros autores, sin copiar textualmente; la respectiva referencia se indica mediante la incorporación en el texto, inmediatamente después de mencionar al autor y entre paréntesis, el año de publicación de la obra; la cual también deberá ser mencionada en la bibliografía. En caso de que el autor no sea mencionado directamente en el texto, se incorpora, anteponiéndole al año, el apellido del autor. Cuando por necesidad expositiva se deben aclarar ideas, conceptos o explicar mediante un comentario adicional, que no se desea incorporar directamente en el texto, se elaboran las "notas". En el punto correspondiente se inserta el símbolo del llamado respectivo, que será un número -en forma cursiva-, formato superíndice, en negrita y entre paréntesis. Las notas se hallarán a pie de página.

17.2 Las referencias bibliográficas deben redactarse de la siguiente manera: Tomando en cuenta la importancia que tiene la identificación de los documentos consultados y citados en la redacción de trabajos escritos, se debe cumplir con el siguiente formato, según sea el caso:

**Libros:** Autor (año). Título de la obra: subtítulo. Ciudad de edición. Editorial. Número de páginas. Se puede agregar, si se considera necesario: número de edición, número de revisión, número de colección, N° de tomo, dirección electrónica del autor o de la editorial. Ejemplo: Arcila, Carlos (coord.) (2008) Comunicación digital y Ciberperiodismo: Nuevas prácticas de la comunicación en los entornos virtuales. Caracas. Universidad Católica Andrés Bello. 345 p.

**Artículo en libro (recopilación):** Autor (año). Título de capítulo, sección, artículo. Título de la obra (Editor, compilador, director de la obra). Ciudad de edición. Editorial. Página de inicio y página de finalización del capítulo, sección, artículo. Se puede agregar, si se considera necesario: número de edición, número de revisión, número de colección, N° de tomo, dirección electrónica del autor o de la editorial. Ejemplo: Ferrer, Argelia (2006). La divulgación universitaria de la ciencia: entre el deber y el aplauso. En WAA Universidad, comunicación y ciencia: contrastes. Universidad Autónoma de Baja California y Miguel Ángel Porrúa, Editores. México, pp.147-160.

**Leyes, reglamentos, códigos:** País, Organismo Oficial (año). Título de la ley, reglamento, código. Ciudad de Edición. Editorial. Número de páginas. Ejemplo: Venezuela, Asamblea Nacional (2005). Ley de responsabilidad social en radio y televisión. Caracas. Editora de Textos Legales. 63 p.

**Revistas:** Ente editor o responsable. País (año). Nombre de la publicación. Ciudad, época lapso. Volumen, año, número. Número de páginas. Dirección electrónica del ente editor o responsable. Ejemplo: Universidad de Los Andes. Venezuela (2000-2001). Aldea Mundo. San Cristóbal, noviembre- abril. N° 10. 92 p. (<http://www.saber.ula.ve/aldeamundo/>).

**Artículos de revistas:** Autor (año). Título de artículo. Nombre de la publicación. Ente editor o responsable. Ciudad, época, lapso. Volumen, año, número. Página de inicio y página de finalización del artículo. Dirección electrónica del ente editor o responsable. Ejemplo: Cortés, Reinaldo (2000- 2001). Paramilitares. Violencia y Política en Colombia. Aldea Mundo. Talleres Gráficos Universitarios ULA. Mérida. Año 5. N° 10. Pág. 25-32. (<http://www.saber.ula.ve/cefi/aldeamundo/>).

**Artículo, información de periódicos:** Autor (año). Título de la información. Nombre de la publicación. Ciudad, fecha, número. Página (sección). Dirección electrónica de la publicación. Ejemplo: Espinoza, María D (2005). Seré imparcial pero nunca indiferente a los problemas. El Universal. Caracas, 06 de noviembre. [N° 34.603]. Pág. 1-8 (Política). (<http://www.eluniversal.com/>).

**Artículo, información de Internet:** Autor (Año). Título del artículo/información. Dirección electrónica. (Fecha de consulta). Ejemplo: Watkins, K y Marsick V (1993). Sculpting the Learning Organization. En <http://www.gestiondelconocimiento.com/documentos2/GCasp.PDF>. (10-08-2005).

**Entrevistas:** Autor (año). Título (formato). Fecha (duración). Dirección electrónica del autor o compañía productora. Ejemplo: Valecillos, Carmen (2005). Entrevista personal con Dinora Márquez. (Audio). 24-11-2005. (00:56:34).

**Música:** Autor (año). Título de la producción o álbum. Ciudad. Compañía productora. Número de pista (Duración). (Formato). Fecha (duración). Díaz, Simón (1980). Caballo viejo. Caracas. Palacio. Track 01: "Caballo viejo" (00:04:16).

**Películas:** Autor (Director/Productor) (Año). Título de la obra. Ciudad. Compañía productora. (Formato). (Duración). (Dirección electrónica del autor o compañía productora). Ejemplo: Chalbaud, Román (Director) (1977). El pez que fuma. Caracas. Gente de Cine C. A. (35 mm - Color Eastmancolor). (01:55:00).

**Videos:** Autor (Año). Título de la obra (Tipo). Ciudad. Compañía productora (Formato y Duración) (Dirección electrónica del autor o compañía productora). Ejemplo: Díaz, Simón (1980). Caballo viejo. (Video clips). Caracas. Palacio. (VHS, 00:04:16). (<http://www.simondiaz.com/>).

## Normas para Secciones Especiales

La Revista de Estudios Culturales BORDES comprende 8 secciones especiales. Cada número contendrá al menos dos (2), además de la sección principal de artículos de investigación formal (mínimo 4 artículos).

- 1. Artículos:** Trabajos de investigación con descripción metodológica, avances o presentación de resultados.

2. **Ensayos:** Se trata de textos reflexivos o de investigación documental, desarrollados en un estilo personal, libre. Deberán ser de interés para el Editor, por su calidad y/o pertinencia, así como abordar el tema planteado para el número en cuestión.
3. **Experiencias:** Entendemos por experiencias los relatos sobre talleres, vivencias artísticas o de investigación, trabajos de campo, etc., elaborados en estilo narrativo testimonial.
4. **Crónicas:** Entendemos la crónica como lo señala Carlos Monsiváis: “reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre la urgencias informativas”.
5. **Entrevistas:** Aceptamos la inclusión de diálogos con personajes del mundo artístico, académico y cultural en general (lo cual comprende el reconocimiento de figuras denominadas en otros contextos como cultores populares y representantes de pueblos y/o etnias minoritarias).
6. **Reseñas:** En el caso de las reseñas, se aceptarán un mínimo de una (1) y máximo de tres (3) cuartillas escritas a espacio doble, fuente Arial 12 puntos. Deberá enviarse adicional al documento en Word, en archivo adjunto, una imagen jpg en óptima resolución que represente el hecho artístico, película, exposición, evento o texto (portada del libro) a reseñar.
7. **Literatura:** De acuerdo con el espíritu heterodoxo y transdisciplinario de la revista, agradecemos el aporte de textos literarios en cualquier género (poesía o narrativa), cuya extensión mínima sea de una (1) cuartilla y máxima diez (10), escritas a espacio doble, en fuente Arial 12 puntos. Se dará preferencia a textos escritos por autores locales y cuya temática y/o estilo se puedan asociar a la temática del número. La selección estará a cargo del Editor.
8. **Galería:** Incluimos en esta sección muestras de arte visual. Fotografía, plástica, dibujos, preferiblemente de autores regionales o nacionales y cuya temática y/o estilo se puedan asociar a la temática del número. La selección estará a cargo del Editor. Para lo cual se requerirán fotos con buena resolución.

