

ISSN:2477- 9482



Revista ntosemiótica

REVISTA ELECTRÓNICA DE SEMIÓTICA Y EDUCACIÓN



Deposito Legal: ppi 201402ME4570

N° 12 AÑO 2023

CONTENIDO

Hermenéutica simbólica y posibilidades significantes de la hibridez arquetípica

Luis Javier Hernández Carmona

“Ya no estas más a mi lado corazón” una representación estética de la posmodernidad

Ivonne Ruza Montilla

Rómulo Galegos y Enrique Bernardo Nuñez Renovadores de la literatura Venezolana

Lenín Pérez Rangel

La física y el sujeto: Un lazo vinculante en el campo científico. *Evelitza Urbina*

La pragmática literaria: un acercamiento desde la narrativa breve

Juan Carlos Araque Escalona, Ana Jacqueline Urrego

El mal en clave simbólica. Una aproximación desde la literatura latinoamericana

Jonathan Briceño Gudiño

Reseña de Libro: Transgredir para historiar; la prospectiva narrativa de Mario Szichman.

Lucía Andreina Parra Mendoza



Depósito legal: ppi201402ME4570 / ISSN: 2477-9482

Nº 12 AÑO 2023

Revista Ontosemiótica

Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Literarias (LISYL)

Núcleo “Rafael Rangel” de la Universidad de Los Andes

Trujillo, Venezuela



Revista Ontosemiótica

Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Literarias (LISYL)

Núcleo “Rafael Rangel” de la Universidad de Los Andes

Depósito legal: ppi201402ME4570 / ISSN: 2477-9482

Diagramación:

Mgs. Liseth A. Villasmil Faría y Mgs. Ally Rafael mendoza

Traducción:

Eveling Urbina y Olga Montilla

2023 © Universidad de Los Andes

Núcleo “Rafael Rangel” de la Universidad de Los Andes

Trujillo, Venezuela

Todos los documentos publicados en esta revista se distribuyen bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Venezuela.

Por lo que el envío, procesamiento y publicación de artículos en la revista es totalmente gratuito.

LA REVISTA ONTOSEMIÓTICA POSEEE ACREDITACIÓN DEL CONSEJO DE DESARROLLO CIENTÍFICO, HUMANÍSTICO, TECNOLÓGICO Y DE LAS ARTES. UNIVERSIDAD DE LOS ANDES-VENEZUELA (CDCHTA-ULA).



LA REVISTA ONTOSEMIÓTICA, ASEGURA QUE LOS EDITORES, AUTORES Y ÁRBITROS CUMPLEN CON LAS NORMAS ÉTICAS INTERNACIONALES DURANTE EL PROCESO DE ARBITRAJE Y PUBLICACIÓN. DEL MISMO MODO APLICA LOS PRINCIPIOS ESTABLECIDOS POR EL COMITÉ DE ÉTICA EN PUBLICACIONES CIENTÍFICAS (COPE).

IGUALMENTE TODOS LOS TRABAJOS ESTÁN SOMETIDOS A UN PROCESO DE ARBITRAJE Y DE VERIFICACIÓN POR PLAGIO.



Revista Ontosemiótica

Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Literarias (LISYL)

Núcleo “Rafael Rangel” de la Universidad de Los Andes

Depósito legal: ppi201402ME4570 / ISSN: 2477-9482

Consejo de Redacción

Rosa Amelia Asuaje (Universidad de Los Andes, Venezuela)

Mariela Pérez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Barquisimeto, Venezuela)

Lucía Andreína Parra (Universidad de Los Andes Núcleo “Rafael Rangel”, Venezuela)

Beatriz Elena Coronado Barreto (Universidad de Los Andes Núcleo “Rafael Rangel”, Venezuela)

Arturo José Bastidas Delgado (Universidad de Los Andes Núcleo “Rafael Rangel”, Venezuela)

Ally Rafael Mendoza (Universidad de Los Andes Núcleo “Rafael Rangel”, Venezuela)

Rohmer Samuel Rivera (Universidad de Los Andes Núcleo “Rafael Rangel”, Venezuela)

Pedro Rivas (Universidad de Los Andes, Venezuela)

Susan Sarem (Universidad Nacional de Tucumán, República Argentina)

Luis Barrera Linares (Universidad Simón Bolívar, Venezuela)

Director

Luis Javier Hernández Carmona. luish@ula.ve (Universidad de Los Andes Núcleo “Rafael Rangel”,
Trujillo estado Trujillo, Venezuela)

Subdirector

Arturo José Bastidas Delgado. bastidas.arturo@gmail.com (Universidad de Los Andes Núcleo “Rafael Rangel”, Venezuela)

Comisión de arbitraje

Rutilio García

Alfredo Cid Jurado

Vanessa Márquez

José Javier Capera F.

José Enrique Finol

Enrique Plata

Mariely del V. Rosales V

La Revista Ontosemiótica, indizada en REVENCYT, y en el Directorio de Revistas Deycrit - Sur, es una publicación del Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Literarias (LISYL) de la Universidad de Los Andes, (Núcleo “Rafael Rangel”, Trujillo - Venezuela). Fue fundada el 28 de noviembre de 2013, es una publicación periódica, de aparición trimestral, arbitrada, de carácter científico y humanístico, especializada en educación y abierta a todos los docentes e investigadores que tiene como finalidad ser un órgano de divulgación de la producción intelectual derivada de las diferentes líneas de investigación del Lisyl. Así como también de los resultados académicos de foros, coloquios, simposios y seminarios en el área de la semiótica y sus desdoblamientos en una hermenéutica del sujeto.

La correspondencia debe ser enviada al: Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Literarias (LISYL). Núcleo “Rafael Rangel”, Casa Carmona. Universidad de Los Andes. Venezuela. Teléfono de contacto: +58 4264498229. Correo-e: lisylula@gmail.com/ontosemiotica@gmail.com

Tabla de contenido

<i>Presentación</i>	9
Hermenéutica simbólica y posibilidades significantes de la hibridez arquetípica <i>Luis Javier Hernández Carmona</i>	13
“Ya no estas más a mi lado corazón” una representación estética de la posmodernidad <i>Ivonne Ruza Montilla</i>	35
Rómulo Galegos y Enrique Bernardo Nuñez Renovadores de la literatura Venezolana <i>Lenín Pérez Rangel</i>	47
La física y el sujeto: Un lazo vinculante en el campo científico <i>Evelitza Urbina</i>	59
La pragmática literaria: un acercamiento desde la narrativa breve <i>Juan Carlos Araque Escalona, Ana Jacqueline Urrego</i>	67
El mal en clave simbólica. Una aproximación desde la literatura latinoamericana <i>Jonathan Briceño Gudiño</i>	87
Reseña de Libro: Transgredir para historiar; la prospectiva narrativa de Mario Szichman. <i>Lucía Andreina Parra Mendoza</i>	103

Presentación

Bajo la apelación del orden simbólico como elemento fundacional de lógicas de sentido de diversa índole, este número de la Revista Ontosemiótica, apela a la palabra transfigurada en discurso semiótico para intentar comprender las complejas semiosis a desplegarse en determinado momento enunciativo, bajo el surgimiento de aproximaciones argumentales a servir de eslabones en una muy productiva cadena significante. De allí la cohabitación del texto con los diversos procesos interpretativos a ir moldeando fisonomías nunca definitivas, siempre transitorias, potencialmente enriquecedoras a partir de la resimbolización referencial.

De allí que, la hermenéutica simbólica es la posibilidad de un anclaje dentro de la hibridez arquetípica, para mostrar la convergencia/conversión del símbolo a medida que interactúa en medio de espacios significantes, con la posibilidad de permear las más duras y férreas superficies racionalistas, tal cual ha hecho el mito y su derivación en conciencia cósmica, desde donde es posible interpretar la ‘realidad’ más allá de lo estrictamente cognoscente, al dar oportunidad a las estructuras imaginales de contar las historias a su manera. Allí concurre una mirada ontosemiótica para situar lo comprendido en función del sujeto y sus particularidades enunciativas.

En este sentido, la aparición del sujeto como centro generador de semiosis enunciativas enmarcadas en el perfil simbólico, implica la incorporación de colateralidades patémicas, representadas en su cotidianidad, necesidades subjetivas y dimensiones patémicas a modo forma de leer el mundo desde sí mismo. En esa lectura, las miradas contemplativas ceden paso a la oportunidad de cuestionar, reflexionar, filosofar, a partir de la deconstrucción de modelos y paradigmas, generalmente asociados a los discursos del poder hegemónico a ser subvertido desde la esencia existencial del sujeto.

Muestra de ello, la interpretación de la novela *ya no estás más a mi lado corazón*, del escritor venezolano Enrique Plata Ramírez, a partir de una estética de la representación de la postmodernidad, para develar al sujeto en la conciencia de la corporeidad y el placer; del goce en el instante sin medianerías divinas. De por sí, es un sujeto volcado en su pasión en medio de lo irónico/paródico, al crearse una productiva intertextualidad que rompe con la convencionalidad narrativa para hacer del correlato entre discurso musical y discurso literario, una forma de encarar la ‘realidad’ desde un sujeto encarnado en una memoria bifurcada por diversos mecanismos de reconstrucción referencial.

Precisamente en esa funcionabilidad estético-literaria, resurge la hibridez arquetípica dentro

de una cotidianidad a desafiar los empachos de la verosimilitud a modo de mecanismo legitimante de las historias textuales o narradas, para conferirle a la dimensión enunciativa, una potencial autonomía para proponer universos simbólicos sustentados en auténticas lógicas de sentido. Esta singularidad argumental, permite la convergencia de diferentes planos enunciativos a través del intercambio, homologación y concatenación de ejes temáticos alrededor de contextualidades sociales, históricas, culturales, míticas, patémicas; todas ellas, alrededor del sujeto enunciante que intenta reconocerse y ser reconocido en medio de ellas.

Alrededor de estas miradas y reconocimientos semióticos, es pertinente hablar de la renovación de la narrativa venezolana a través de dos emblemáticos autores: Rómulo Gallegos y Enrique Bernardo Núñez, una vez superados los cánones modernistas que degeneraron la esencia del movimiento autonomista latinoamericano y propulsor del liberalismo romántico, como principio para superar las propuestas positivistas para el desarrollo de Latinoamérica. En medio de estos aires renovadores, surge la dimensión telúrica a manera de espacio para la refundación de una ciudadanía extraviada en los estertores bélicos/nacionalistas, las conjeturas ideológicas o las sujeciones a los cánones literarios a manera de alternativas determinantes al momento de enunciar.

Dimensiones telúricas a transfigurarse en *crónicas* diversificadas por medio de estructuras actanciales, que interactúan en simulaciones históricas a convertirse en fractalidades de una realidad reconfigurada desde diversos órdenes, pero siempre bajo la asunción del sujeto y sus colateralidades, aunque no sea esa la intención explícita, permea las referencialidades sociohistóricas, cronologías o sustento verídico de los acontecimientos, para abrir posibilidades de interpretación alrededor de la esencia existencial, transferida en el orden patémico de los personajes y sus cotidianidades.

Indudablemente, este volcamiento referencial hacia el sujeto y sus órdenes simbólicos, no es exclusivo del discurso estético-literario, aunque representa una de las más idóneas formas de expresión en este sentido. Por lo cual, si apelamos a la semiótica como instrumento teórico-metodológico, en toda forma simbólica-discursiva está el sujeto textualizado a través de su dimensión subjetiva, es una presencia inagotable e innegable que siempre debe ser tomada en cuenta al momento de intentar alguna interpretación. Mucho más, si se trata del campo educativo y las semiosis del discurso científico, a intentar negar la subjetividad a manera de herramienta argumental.

Bajo esta perspectiva, se incluye un interesante texto sobre la vinculación de la física y el sujeto en el campo científico, con el propósito de demostrar la validez de la sensibilidad en un escenario fundamentado en los determinismos y las certidumbres a hacerse paradigmas inamovibles. Por ello, la inclusión de la subjetivación como herramienta argumental en la ciencia, que además de la prioridad cognoscente, sea reconocida la importancia del sujeto correspondido en sus intereses particulares, vivenciales y patémicos, a establecer sólidas vinculaciones que van más allá de los ámbitos académicos, para formar parte de una *educación para la vida*.

De vuelta al discurso literario, entra en escena la pragmática literaria como acercamiento didáctico desde la narrativa breve, de esta forma, el aula de clase es el umbral para ingresar a universos simbólicos caracterizados por la magia y la maravilla de la palabra transfigurada en

discurso literario-imaginal. Una forma de presentar el análisis lingüístico-textual en dualidad de lo aparente y lo figurado, representados por la potencialidad transformadora de la lectura creativa a modo de estrategia para afianzar y consolidar el pensamiento crítico a manera de motor que reactualice formas de pensar e interpretar los contextos circundantes.

La brevedad del discurso, aunada a la implosión metafórica característica de los relatos breves, constituyen una sólida base para incentivar la competencia textual-lingüística, la capacidad interpretativa y el estímulo de la creación estética en el estudiante, coadyuvando valiosos e imprescindibles elementos en un proceso enseñanza-aprendizaje basado en la participación activa de quienes interaccionan en los ámbitos educativos. Una forma muy práctica y creativa de acercarse al maravilloso mundo de la lectura, mediante la convocatoria de la brevedad y el impacto de las construcciones imaginales.

Bajo esta cadencia argumental de la danza simbólica a manera de instrumento de creación múltiple y plural, la isotopía del mal situada en el contexto de la literatura latinoamericana, es vista la posibilidad de comprensión de lo humano a partir de una hermenéutica del sujeto, a modo de situar lo comprendido por medio de la interpretación del discurso estético-literario en función de texto cultural. De allí, abrir ventanas para visitar algunas formas y maneras como el hombre, ha tratado de aproximarse a la experiencia humana en clave interpretativa, apelando a diferentes mecanismos teórico-metodológicos, entre ellos, la antropología filosófica de Paul Ricoeur.

En función de estos postulados, el mal es un símbolo a implosionar en diversas obras literarias latinoamericanas, donde la resignificación forma parte de un complejo proceso de construcción de nociones de realidad. Puntualmente a partir de la *mancha*, ese tatuaje/arquetipo a concurrir en diversas referencialidades para asociar las acciones al mal, el pecado, la condenación; instrumentos para la emblemización del hombre a través de la dicotomía bueno/malo y un desencadenamiento referencial a hacerse cada vez más enriquecedor en los universos simbólicos en los cuales genera cadenas significantes y estructurantes de lógicas de sentido más allá de lo aparente.

Cierra esta edición de Ontosemiótica, una reseña del libro *Transgredir para historiar; la prospectiva narrativa de Mario Szichman*, editado por el Consejo de desarrollo científico, humanístico y de las artes, de la Universidad de Los Andes-Venezuela, 2016. A cargo de la Lic. Lucía Andreina Parra Mendoza, Coordinadora de secretaría del LISYL, donde da cuenta detallada de la “teorización literaria a partir de un amplio y magistral manejo de las categorías de análisis que el autor utiliza para estudiar siete novelas del escritor argentino desde la transgresión del referente histórico a la certeza literaria, en el que los textos estudiados surgen a manera de espacios de significación-representación como vastos campos semióticos a través de lo cual, se fundan nuevas lógicas de sentido textual”.

Dr. Luis Javier Hernández Carmona

Director/Editor Jefe

Hermenéutica simbólica y posibilidades significantes de la hibridez arquetípica

Luis Javier Hernández Carmona¹

Recibido: 07-05-2023 **Aceptado:** 14-06-2023

Resumen

En las complejas dimensiones del símbolo y sus posibilidades significantes, existen diversos enfoques o mecanismos argumentales orientados hacia la constitución de vías de acceso a las diversas alternativas de significación, a derivarse de las claves cifradas que estructuran los universos simbólicos, conformados mediante una dinámica a involucrar factores enunciativos profundamente heterogéneos, para de esta forma, ampliar los recursos interpretativos hacia horizontes cada vez más amplios y complementarios del antecedente simbólico, su etiología y sostenimiento en el tiempo y el espacio. De allí la importancia de proponer formas de situar lo comprendido al momento de hacer análisis que ameriten la mediación simbólica como elemento determinante. En este sentido, surge la hermenéutica simbólica a modo de recurso teórico-metodológico para intervenir estructuras enunciativas desde el punto de vista semiótico. Es un enfoque transdisciplinario, soportado fundamentalmente por las concepciones de Carl Jung, Hans-George Gadamer, Mircea Eliade y Ernest Cassirer, sobre los valores etiológicos del símbolo envuelto en lógicas de sentido a proveer los insumos necesarios para su interpretación dentro de tres variables concretas: hecho narrativo, acontecimiento refigurado y aproximación significativa, y sus consiguientes órdenes aleatorios determinados por lo sociohistórico, contextual, patémico y existencial.

Palabras clave: hermenéutica, símbolo, sentido, argumentabilidad, refiguración.

Symbolic hermeneutics and significant possibilities of archetypal hybridity

abstrac

In the complex dimensions of the symbol and its signifying possibilities, there are various approaches or argumentative mechanisms oriented towards the constitution of access routes to the various alternatives of signification, to be derived from the encrypted keys that structure the symbolic universes, formed by means of a dynamic to involve

¹ ULA-LISYL-Venezuela. <https://orcid.org/0000-0002-7405-4939>

deeply heterogeneous enunciative factors, in order to broaden the interpretive resources towards increasingly broad and complementary horizons of the symbolic antecedent, its etiology and support in time and space. Hence the importance of proposing ways of situating what is understood at the time of analysis that merit symbolic mediation as a determining element. In this sense, symbolic hermeneutics arises as a theoretical-methodological resource to intervene enunciative structures from the semiotic point of view. It is a transdisciplinary approach, fundamentally supported by the conceptions of Carl Jung, Hans-George Gadamer, Mircea Eliade and Ernest Cassirer, on the etiological values of the symbol wrapped in logics of meaning to provide the necessary inputs for its interpretation within three specific variables: narrative fact, refigured event and significant approximation, and their consequent random orders determined by the sociohistorical, contextual, pathemic and existential.

Keywords: hermeneutics, symbol, meaning, argumentability, refiguration..

Hacia una etiología simbólica

Etimológicamente, la palabra símbolo deriva del latín *symbolum* y, este a su vez, del griego σύμβολον (*symbolon*), para significar en un principio: contraseña, luego, lanzar conjuntamente y reunir. O en la antigua Grecia, el resguardo de información confidencial a través de una tablilla de arcilla, dividida en varias piezas que guardaban por separado. En todo caso, queda latente la referencia de juntar para significar, armar para reconfigurar un mensaje en clave cifrada. Hoy día, la consideración de las expresiones gráficas o visuales a través de las cuales, puede identificarse una ‘cosa’ a determinarse mediante mecanismos de asociación referencial.

Estos mecanismos de asociación referencial hacen posible la configuración comunicativa del lenguaje en sus diversas expresiones y modalidades, así como representar acontecimientos que, a nivel semiótico, alcanzan dimensiones universales, tal es el caso de la iconografía judeocristiana y su incidencia en la historia de la humanidad. Pero en este aspecto, es imprescindible prestar singular atención al elemento etimológico de ‘juntar’, volver a unir, pues tiene una connotación fundamental para este enfoque, sobre la base de las dos mitades a juntarse para significar, el constante re-armar para encontrar el sentido en su mutualidad significante².

2 Hago uso de esta expresión *mutualidad significante*, siguiendo los preceptos de Paul Ricoeur desarrollados en su obra: *Parcours de la reconnaissance. Trois études* (2004), para destacar el arco de significaciones a establecerse en función de identificar una cosa, distinguirla de otras, mediante un reconocimiento de sí y del otro. En palabras de Ricoeur: “Nosotros hemos defendido la idea de una mutualidad ejercida ‘entre’ los protagonistas del intercambio contra su reducción a una figura de la reciprocidad en que la relación opera a un nivel trascendente por relación a las transacciones entre donadores y donatarios” (372). De esta manera, el intercambio significativo va más allá de lo específicamente literal-lingüístico, percibido o aparente, para incorporar la hermenéutica simbólica a modo de principio de reconocimiento entre el símbolo y el interpretante.) de esta forma surge una movilidad significativa a recurrir insistentemente a lo intrasubjetivo a manera de vinculante esencial de las relaciones de significación y, apropiación de los espacios referenciales a interactuar dentro de las estructuras enunciativas, mediadas por el protagonismo del intercambio.

La configuración de universos simbólicos a través de las dos mitades a juntarse en un momento determinado, es una constante en diversas ramas del conocimiento. Huelga decir su implicancia en la religión sobre la referencia de Adán y Eva; la transustanciación de la sangre en vino, o el cuerpo en pan, a constituir un mismo cuerpo en el ritual de la consagración cristiana. Puntualmente en *El banquete* de Platón, aparece expresada ña como cualidad sanadora de la naturaleza humana:

Así, pues, una vez que fue seccionada en dos la forma original, añorando cada uno su propia mitad se juntaba con ella y rodeándose con las manos y entrelazándose unos con otros, deseosos de unirse en una sola naturaleza, morían de hambre y de absoluta inacción, por no querer hacer nada separados unos de otros... Desde hace tanto tiempo, pues, es el amor de los unos a los otros innato en los hombres y restaurador de la antigua naturaleza, que intenta hacer uno solo de dos y sanar la naturaleza humana. Por tanto, cada uno de nosotros es un símbolo de hombre, al haber quedado seccionado en dos de uno solo, como los lenguados. Por esta razón, precisamente, cada uno está buscando siempre su propio símbolo (2000, p. 219-220).

De allí la asociación del símbolo con la noción de reunificar en la mismicidad alternante y diferenciadora, quien permite el entrelazamiento de múltiples potencialidades generadoras de sentido, en unidad significativa a irse renovando constantemente. A ser entes de transformación y encadenamiento referencial, tal es el caso del azufre y la sal³ como catalizadores de las transformaciones; o el poder de la llama de la vela y el reloj de arena: “dos objetos que expresan el tiempo del hombre en estilos completamente diferentes. La llama es un reloj de arena que corre hacia lo alto. Más liviana que la arena, que se desmorona, la llama construye su forma como si el tiempo mismo estuviera ocupado” (Bachelard, 1975, p. 29).

Dos temporalidades a juntarse en los predios imaginales del ensoñante, que une el conocimiento con los tinteros de quien reflexiona desde la trascendentalidad en busca del acople existencial, la junción vivificante; así:

Llama y reloj de arena expresan, en la medida apacible, la comunión del tiempo lento con el tiempo pesado. En mi sueño ellos dicen la comunión del tiempo del *ánima* con el tiempo del *animus*. Me gustaría soñar con el tiempo, con la duración que huye, si pudiera reunir en mi pieza imaginaria la vela y el reloj de arena (Ídem: 29-30).

Comunión, junción, las partes que vuelven para reencontrarse en los planos enunciativos, desde donde es posible nombrar el mundo por medio de mecanismos de transformación, que en la dimensión mística/mítica, alcanzan niveles de representatividad de indudable riqueza significativa

3 En la alquimia, el azufre y la sal son dos de los tres principios fundamentales, junto con el mercurio. Cada uno de estos principios representa diferentes aspectos de la materia y del proceso de transformación. El azufre está asociado con el principio activo, el fuego y el espíritu, mientras que la sal representa la estabilidad, la materia y la manifestación concreta. Estos alquímicos respetarán principios esenciales para lograr la transmutación de los metales y la búsqueda de la piedra filosofal, pero también pueden ser interpretados de manera simbólica, como representaciones de los aspectos espirituales y psicológicos del individuo en su camino de desarrollo y transformación.

impulsada por la hibridez arquetípica, esa dialéctica a generarse alrededor de patrones universales de pensamiento, comportamiento y símbolos que se consideran innatos y forman parte del inconsciente colectivo de la humanidad. Estos arquetipos representan imágenes primordiales y modelos simbólicos a influir en la psique y manifestarse en las experiencias, sueños y creaciones culturales.

Por lo que el híbrido arquetípico apunta hacia una fusión de diferentes arquetipos para dar lugar a un nuevo patrón o forma simbólica signada por la multiplicidad significante; a su vez, la generación de renovados patrones de conocimiento, refundación y resignificación de concepciones universales a particularizarse bajo especificidades argumentales. Tal es el caso del símbolo de la cruz en función de la cuadratura del círculo para representar la base de todas las referencialidades de la dimensión existencial del hombre, el vínculo imperecedero con el cosmos creador y la esencia espiritual.

De esta manera, representa un macro-referente a servir de base sustancial para el desencadenamiento significante y construcción de lógicas de sentido como formas alternativas de reformular, asimilar y reubicar la esencia simbólica en determinados espacios enunciativos, bajo la generación de nuevos contenidos a enriquecerse con esa dialéctica adaptativa de lo originario. Al consultar el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, los criterios de junción en torno a la nomenclatura de la cruz, ratifican su consolidación mediante la relación de antagonismos complementarios a modo de vínculos significantes:

Consecuentemente, la cruz establece una relación primaria entre los dos mundos (terrestre y celeste), pero también a causa del neto travesaño que corta la línea vertical que corresponde a los citados significados (eje del mundo, símbolo del nivel) es una conjunción de contrarios, en las que se casan el principio espiritual y vertical con el orden de la manifestación y de la tierra; de ahí su transformación y sentido agónico de lucha y de instrumento de martirio (1991, p.154).

De vuelta a la junción como mecanismo estructurante de la consolidación simbólica, es preciso referir la determinación significante de la cruz en su simbolicidad⁴, esto es, en la generación de contenido referencial a consolidar estructuras enunciativas para derivarse en acción generadora de puntuales mecanismos de construcción simbólica; tal es el caso de la crucifixión a modo de resimbolización del hecho histórico sin alterar su contenido esencial, pero si convertirlo en analogía del tránsito de la vida hacia la muerte; el umbral de la salvación y llegada al destino predispuesto por la profecía. La crucifixión anexa al símbolo de la cruz, toda una escenografía para la trascendencia

4 Un claro ejemplo de esta simbolicidad está contenido en las diferentes acepciones iconográficas de la cruz, para destacar: la papal, bautismal, tau, Jerusalén, celta, latina, gamada, entre una infinidad de modelos generados a partir de diferentes aproximaciones argumentales y situaciones enunciativas muy particulares. Asimismo, en la iconografía mariana es palpable el entrecruzamiento arquetípico para desencadenar un complejo espacio semiótico a involucrar como isotopías estructurantes: lo humano, divino, maternal, místico, aunado a particularidades regionales a universalizarse con la práctica religiosa, tal es el caso de la virgen de Guadalupe en México, o la de Coromoto en Venezuela, solo por nombrar dos casos específicos.

representada por los personajes allí insertos (la madre del crucificado y la hermana de esta, María la de Cleofás, María Magdalena, el apóstol Juan, los ladrones), las palabras del crucificado, la burla de los centuriones y la consolidación del antecedente sónico-simbólico contenido en la noción de hijo de Dios y redentor de los hombres.

Sobre este aspecto, es preciso puntualizar que la aludida simbolicidad es el sostenimiento del símbolo en el tiempo y el espacio, constituye una especie de *atemporalidad* a garantizar su permanencia en el universo significativo a reconfigurarse con cada mirada/lectura, tal cual ocurre en las artes, las religiones y todos aquellos sistemas de representación aferrados a la simbolicidad a manera de principio esencial de expresión. Esta operatividad discursiva lleva a la creación de códigos imaginables a desafiar los preceptos racio-objetivistas de las reflexiones orientadas por la comprobación/causalidad científica. Además de entender el tiempo, a modo de estructurante esencial de la hibridez arquetípica, el tiempo narrativo o gran coadyuvante de la pluridimensionalidad a permitir que la atemporalidad fije los presentes enunciativos a manera de escenarios de la concreción de la simbolicidad.

Aún más, la simbolicidad permite la sobrevaloración del símbolo, pues su cadencia significativa otorga sentido y valor a los acontecimientos a partir de lo apercibido, más allá de lo expresamente aparente para que operen los procesos de transformación y regeneración de los arquetipos fundacionales. A partir de esta premisa, es de destacar la operacionalidad de las relaciones intra e intersubjetivas como eje de interacción entre: sujetos, textos y contextos, diversificados por las circunstancialidades enunciativas a definir las perspectivas teórico-metodológicas a aplicarse en un momento determinado, sin perder de vista el eje transdisciplinario a quedar sugerido a modo de enmarque de la macrosemiosis simbólica.

Esta macrosemiosis va a estar supeditada a la reconfiguración referencial que, parte en un principio, de una imitación del modelo originario, para luego, por relaciones de contigüidad sostenidas por la semejanza, contrariedad o reescritura, generan el desencadenamiento de una imitación creativa a producir nuevos recursos argumentales por medio del uso metasemiótico, del cual, el símbolo es muestra fehaciente del lenguaje y sus dobleces devenidas del simbolismo lexical (etimología) al simbolismo proposicional⁵ (etiología) y la construcción de singulares vías argumentales con la consiguiente constitución de lógicas de sentido a universalizarse.

El concepto de metasemiótico infiere un nivel o enfoque de análisis situado por encima o más allá del estudio de los signos y símbolos individuales en sí mismos. En lugar de manejar la interpretación o el significado específico de un símbolo en particular, el enfoque metasemiótico

5 Las categorías de simbolismo lexical y proposicional, han sido tomadas de Tzvetan Todorov (1991: 42), para dar cuenta del desempeño de las estructuras lingüísticas en los procesos de asociación o evocación a través de los cuales opera el desbordamiento referencial del significante por el significado. Donde el simbolismo lexical es estructurante esencial en la retórica clásica y moderna mediante su vinculación con el uso de figuras y tropos; mientras el proposicional, lo ubica dentro de una simbólica del discurso.

busca comprender y analizar los sistemas y procesos semióticos en su conjunto. Este enfoque permite analizar la complejidad y fluidez de los símbolos en su polisemia, reconoce que los símbolos no son entidades estáticas o unívocas, sino más bien, construcciones culturales y sociales que evolucionan y adquieren significados a través de la interacción con los individuos y la comunidad. De esta forma, la perspectiva metasemiótica abre la posibilidad de investigar cómo los sistemas de símbolos en general, incluidos los lenguajes naturales y los sistemas simbólicos no verbales, se construyen y relacionan entre sí.

Esto implica el estudio de principios fundamentales subyacentes, convenciones compartidas y las formas en que los símbolos evolucionan y se transforman a lo largo del tiempo. En todo caso, el símbolo es de considerarse un elemento metasemiótico debido a su capacidad para trascender el lenguaje literal y comunicar significados más allá de su representación directa. Al respecto, los símbolos adquieren significados y connotaciones culturales, históricas o personales, pues tienen la capacidad de ser interpretados de diferentes maneras, por diferentes individuos o culturas, lo que agrega una dimensión adicional a su carácter polisémico.

De allí el establecimiento de una relación de asimilación referencial para sustentar los niveles polisémicos a promover la identificación, reconocimiento e interpretación, a manera de mecanismos impulsores de los correlatos significantes a manifestarse en la dialéctica enunciativa originada bajo estos mecanismos de percepción, asimilación y reconfiguración de lo percibido/apercibido. Alrededor de esta base argumental, el enfoque metasemiótico permite explorar dimensiones más profundas y complejas encarnadas en claves cifradas. Va más allá de la aparente tangencialidad o superficie del símbolo, para comprender las múltiples capas de significado a estar presentes en una circunstancia enunciativa determinada.

Esta alternabilidad significativa frente a la tangencialidad aparente del símbolo, sugiere ir más allá de lo explícito, para sopesar dimensiones más profundas de su significado en relación con otros signos y sistemas simbólicos. Supone examinar los símbolos en interacción con su esencia significativa y entrelazados a un contexto más amplio, así como a explorar las implicaciones socioculturales y las connotaciones asociadas con ellos. Superada la aparente tangencialidad, surgen diferentes capas a recubrir una superficie potencialmente simbólica a irse revelando por medio de la convocatoria semiótica basada no solo en la interpretación individual de un símbolo, sino también en relación con otros símbolos, sus conexiones históricas y culturales, mediante la transformación significativa a lo largo del tiempo y en diferentes contextos.

En este sentido, encuentro una estrecha relación entre el símbolo y la cebolla, por la capacidad del despliegue regenerativo de capas a ir revelar nuevas y renovadas texturas significantes. Esta analogía es una forma interesante de describir la naturaleza del símbolo y su capacidad para regenerarse mediante su interpretación. Al igual que una cebolla tiene múltiples capas a revelarse a medida que se pela, un símbolo también tiene múltiples niveles de significado a desplegarse mientras es interpretado y explorado en profundidad.

En función de ello, la interpretación de un símbolo no está limitada a una sola capa de significación, pues tiene dimensiones múltiples y complejas a surgir a medida que los individuos o las culturas interactúan alrededor del símbolo, en esa interacción surgen nuevas capas de significado, asociaciones y connotaciones a enriquecer su comprensión. Al mismo tiempo, consolidar su figuración a través de la cadena significativa sostenida por la variabilidad simbólica coadyuvada en los contextos, experiencias, perspectivas de análisis y enfoques argumentales. En el caso del interprete, juega un papel determinante su bagaje cultural, patémico e interés indagatorio sobre determinada unidad de análisis, en circunstancias específicas a influir en las reinterpretaciones y generación de renovadas lógicas de sentido, a convertirse en elemento de sostenimiento o anclaje transitorio del símbolo en determinado espacio enunciativo.

Esta dinámica imprime al símbolo una constante metamorfosis significativa envuelta en un proceso vivo y dinámico, en el cual es importante destacar que la regeneración simbólica no significa la pérdida del significado original o, en consecuencia, una alteración determinante para poder mantener su vigencia en los planos enunciativos universales. Al contrario, esta regeneración garantiza el enriquecimiento, expansión y sostenimiento del símbolo a través de la interpretación y exploración de éste en la profundidad y complejidad a enriquecerse con la circulación en espacios referenciales, tanto individuales como colectivos, esto es, el correlato intra e intersubjetivo dentro de las dimensiones enunciativas para su configuración significativa.

Entonces, el símil de la cebolla es valedero para el símbolo y su poder revelador/regenerador de la textura significativa, más allá de la tangencialidad aparente. A nivel metasemiótico, las capas de significación en un símbolo proponen diferentes niveles de interpretación y comprensión del sistema simbólico en su conjunto, entre las cuales, podemos destacar los planos o capas: sociales, culturales, históricas, intertextuales, intersimbólicas; sujetas a procedimientos argumentales soportados básicamente en tres aspectos o niveles a determinar según las especificidades de análisis, ellos son: evolución histórica (etiología contextual), diversidad interpretativa (etiología metodológica) y los procesos de recepción y apropiación significativa (anclaje hermenéutico/metasemiótico)⁶.

6 Con respecto a estos tres niveles de los procedimientos argumentales propuestos hasta el momento, es imprescindible hacer una breve acotación sobre cada uno de ellos. Al respecto, la evolución histórica o etiología contextual, revela la evolución y cambio de los símbolos a lo largo del tiempo y las circunstancias. A nivel metasemiótico, es posible rastrear la evolución histórica de un símbolo en particular, indagar cómo ha cambiado su significado y ha sido reinterpretado en diferentes épocas y culturas. Esta capa de significación permite comprender las influencias históricas y los procesos de transformación simbólica a lo largo del tiempo. Mientras la diversidad interpretativa o etiología metodológica, explora la multiplicidad de interpretaciones y significados asignados a un símbolo, por medio de las experiencias personales, los sistemas de creencias y los marcos culturales, para determinar su influencia en las interpretaciones. Esta capa de significación reconoce la subjetividad y la pluralidad de interpretaciones en la comprensión de los símbolos. Por su parte, los procesos de recepción (consciente/inconsciente) y de apropiación, o anclajes hermenéuticos, representan la forma en que un símbolo es recibido y apropiado por diferentes audiencias o individuos en la generación de capas de significado; al mismo tiempo, contiene la propuesta argumental y lógicas de sentido sobre las cuales es propuesta la interpretación, e indudablemente, alimenta y enriquece la polisemia y amplía su comprensión.

Veamos, en el plano o capa social-cultural, la interpretación y el significado de los símbolos están influenciados por el contexto cultural y social en el que se sitúan. A nivel metasemiótico, es imprescindible examinar los valores, creencias y prácticas de una determinada cultura o sociedad, su influencia en la interpretación y representación del significado de los símbolos. Obviamente, el significado va a variar según la cultura y el contexto en el que esté ubicada determinada representación simbólica. A nivel metasemiótico, es factible develar la correspondencia referencial del símbolo con los valores, creencias, mitos y tradiciones culturales específicas. Esto supone la exploración significativa dentro de una macrosemiosis a servir de marco universalizante de la referencialidad.

Por otro lado, la capa o estrato histórico, es el escenario para indagar sobre la metamorfosis significativa e interpretaciones surgidas alrededor del símbolo a lo largo de diferentes épocas y contextos históricos. Esto implica analizar las transformaciones y continuidades de los símbolos a través de mecanismos de transmisión, adaptación, refiguración y establecimiento, en determinado contexto para considerar la antecedencia referencias, cambios y refiguración dentro de determinada cadena significativa.

De igual forma, el nivel intertextual juega un papel imprescindible en este despliegue de capas reveladoras de significación. Allí es factible apreciar la dinámica significativa-argumental a constituir la esencia referencial del símbolo, sus mecanismos detonantes de la simbolicidad. Es la indagatoria en la esencia más pura a establecer la base a regir el núcleo generador de la metamorfosis aludida en párrafos anteriores. Allí residen las isotopías a concatenarse en torno al sentido originario y las posibilidades de articulación para la producción de renovadas formas de sentido y argumentabilidad. Desde la perspectiva metasemiótica, en función del nivel intertextual, es de destacar la valía de la experiencia personal en la interpretación de un símbolo. Ese nivel de intuición es vital para delinear los horizontes interpretativos y la configuración del andamiaje teórico-metodológico a aplicar en la consolidación del anclaje hermenéutico⁷.

En cuanto al nivel intersimbólico, la apelación argumental apunta hacia la constitución de sistemas simbólicos o redes de asociaciones, constituidas por relaciones y conexiones entre diferentes símbolos dentro de un sistema significativo a través de complementariedades, analogías, contrastes, influencias y desdoblamientos referenciales, a enriquecer, hibridar o modificar el significado de cada símbolo, tanto individualmente como en un colectivo representado en una cadena significativa determinada.

Estas son algunas posibles capas de significación que puede explorarse desde la perspectiva metasemiótica y, en correspondencia con los criterios de simbolicidad, para proponer análisis amplios y contextualizados a permitir una conciencia semiótica por medio de la polisemia a

7 Es un planteamiento regido por el regreso del lenguaje de la vida cotidiana a los planos enunciativos y, consideración de las dimensiones empíricas, como punto de partida hacia la experiencia del mundo vital.

generarse para el ensanchamiento de la cadena significativa, a distenderse mediante la interacción de los símbolos en sistemas de representación, ensanchados por una hibridez cada vez más enriquecedora signíficamente.

Para no quedarnos en lo abstracto o simple planteamiento teórico, voy a intentar un ejercicio de aproximación argumentativa, a partir del símbolo de *la lámpara de los siete brazos o menorá*, que se encuentra en Antiguo Testamento y representa la lámpara de oro de siete brazos utilizada en el Templo de Jerusalén. Dentro de la tradición judía, fue construida para ser usada en el Tabernáculo, el santuario portátil que mandó a construir Moisés durante la travesía por el desierto hacia la Tierra Prometida, según esta referencia, sería el primer lugar de culto de los israelíes. En el Éxodo (25:31), aparece expresado de la siguiente manera:

Harás además un candelabro de oro puro. El candelabro, su base y su caña han de hacerse labrados a martillo; sus copas, sus cálices y sus flores serán de una pieza con él. Y saldrán de sus lados seis brazos: tres brazos del candelabro de uno de sus lados y tres brazos del candelabro del otro lado. Habrá tres copas en forma de flor de almendro en un brazo, con un cáliz y una flor; y tres copas en forma de flor de almendro en el otro brazo, con un cáliz y una flor; así en los seis brazos que salen del candelabro. Y en la caña del candelabro habrá cuatro copas en forma de flor de almendro, con sus cálices y sus flores. Y habrá un cáliz debajo de los dos primeros brazos que salen de él, y un cáliz debajo de los dos siguientes brazos que salen de él, y un cáliz debajo de los dos últimos brazos que salen de él; así con los seis brazos que salen del candelabro. Sus cálices y sus brazos serán de una pieza con él; todo ello será una sola pieza de oro puro labrado a martillo. Entonces harás sus siete lámparas; sus lámparas serán levantadas de modo que alumbrén el espacio frente al candelabro. Y sus despabiladeras y sus platillos serán de oro puro. El candelabro, con todos estos utensilios, será hecho de un talento de oro puro. Y mira que los hagas según el diseño que te ha sido mostrado en el monte.

En torno a esta antecedencia, el símbolo de la menorá está anclado a una conciencia mítica sostenida por una suprareferencialidad a permear el contexto histórico-cultural, bajo la representación de los diseños de la deidad, al formar parte de los órdenes fundacionales del judaísmo, junto a las *tablas de la ley*, es uno de los elementos más significativos. Según la tradición, fue diseñado por Dios y permaneció en el Templo de Jerusalén como parte de los rituales religiosos. Así que, el símbolo de la menorá trasciende la conciencia mítica para convertirse en una representación nacional y cultural, pues ha sido utilizado a modo de símbolo nacional y cultural del pueblo judío para representar su identidad y herencia. La menorá es ícono en diversos contextos: sellos, monedas, arte religioso y símbolo oficial del Estado de Israel.

Además, juega un papel central en la festividad judía de Janucá, conocida como la *fiesta de las luces*. Durante esta celebración, son encendidas luces en una menorá de nueve brazos, conocida como janukiá, para conmemorar el milagro ocurrido en el Templo de Jerusalén y la rededicación del altar. Por lo que no tiene un sentido exclusivamente religioso; al contrario, simboliza la identidad judía, la conexión con la tierra de Israel y la continuidad de la tradición judía a lo largo de los siglos.

Por otra parte, en relación con el nivel intertextual, podemos concatenar algunas isotopías para configurar una cadena significativa en torno a la figuración divina en cuanto luz, sabiduría y presencia de Dios; contenida en varios pasajes bíblicos presentes en el Libro del Éxodo y el Libro de Zacarías, además de las similitudes y conexiones con otros textos rabínicos como el Talmud y el Midrash. Tal es el caso de su similitud con *el Arca de la Alianza, La Estrella de David* o *El Shofar*, para constituir un refuerzo de la riqueza simbólico-religiosa del pueblo de Israel, a través de diversas conexiones referenciales.

Indudablemente, alrededor de la Menorá, surge una simbolicidad encarnada por la hibridez arquetípica, sus siete brazos representan los siete días de la creación, los siete dones del Espíritu Santo, e incluso, los siete aspectos de la iluminación espiritual. Asimismo, la forma curva de los brazos de la menorá podría relacionarse con la idea de capas de significado a develarse gradualmente, como las capas de una cebolla. Los tres brazos de un lado simbolizan arquetipos como el guerrero, el sabio y el rey. Estos arquetipos representan la fuerza, sabiduría y liderazgo. Mientras tanto, los tres brazos del otro lado, simbolizan arquetipos como el cuidador, el místico y el artista. Estos arquetipos encarnan entre otras cualidades: la compasión, espiritualidad y creatividad. Mientras el brazo central puede interpretarse a modo de arquetipo conector e integrador, a unir y equilibrar las diferentes facetas y dimensiones representados por los demás brazos.

La combinación de estos arquetipos crea una hibridez a simbolizar la integración y armonía de diversas dimensiones de la experiencia humana, para sugerir la fusión simbólica a partir de antagonismos complementarios en una misma entidad significativa. Además, sugiere la hibridez arquetípica representada por la Menorá, como la búsqueda de equilibrio y armonía en la vida humana, al integrar y honrar múltiples facetas de la esencia existencial transida en la transcendentalidad espiritual.

En relación a lo anterior, es importante tener en cuenta que este argumento es una interpretación simbólica y puede variar según la perspectiva y la tradición interpretativa. Sin embargo, es un punto de partida para explorar la hibridez arquetípica en relación con la Menorá, analizada desde diferentes capas o estratos referenciales establecidos a través de isotopías de orden cultural e histórico, conexiones intertextuales, dimensiones teológicas y espirituales. En todo caso, la hibridez arquetípica, a modo de proponer visiones argumentativas fundamentadas en un proceso metasemiótico.

Esta perspectiva metasemiótica vincula los sentidos etiológicos del símbolo para diversificarlos mediante polisémicos mecanismos de construcción de sentido, pues el perfil etiológico prevé la indagatoria en la cadena significativa del símbolo, para determinarlo en la dialéctica enunciativa y sus probables giros representacionales. Esta acepción sugiere que la interacción entre diferentes arquetipos, puede dar lugar al surgimiento de nuevos patrones de pensamiento, comportamientos o resimbolizaciones al momento de enunciar un acontecimiento refigurado. Estos híbridos arquetípicos son el resultado de la integración de arquetipos opuestos o

complementarios, e incluso de la transformación de un arquetipo en otro.

En tal sentido, la simbolicidad⁸ otorga vigor y rigor a la hibridez arquetípica y, ésta por su parte, representa las múltiples acepciones otorgadas según su aplicación en diversas interpretaciones, a partir de una referencialidad determinada y sus respectivas implicaciones en cuanto: enunciantes, contextos y dialécticas discursivas, manifestadas en la circulación comunicativa de los textos a formalizarse en la cadena signifiante. En el símbolo a modo de arquetipo estructurante de referencialidades que van más allá de lo aparente, para hacer hincapié en la traslación de lo iconográfico, hacia la multiplicidad argumental a diversificar las cadenas de producción de sentido, mediante la reactualización de los contenidos desde particulares formas de abordar la producción de significados, a sostenerse metódicamente a través del tiempo y los espacios.

Es importante destacar que el término híbrido arquetípico no es una categoría establecida en la teoría de los arquetipos, sino una interpretación que intenta combinar los conceptos de arquetipo e hibridación. La comprensión y aplicación específica de un arquetípico híbrido, surge del contexto y de la interpretación individual o teórica que se le dé. De esta forma, al hablar de arquetipo híbrido es referir la fusión referencial como instrumento para la construcción de una entidad signifiante, tal cual podemos comprobar en diversos contextos, como: la mitología, la literatura, el cine⁹, el arte y otros medios de expresión creativa.

En el caso concreto de la literatura, la novela *cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, está estructurada en función de la hibridez arquetípica, sustentada en un mito nodriza (el judeocristiano) para particularizarse en una geografía imaginal (Macondo), entronizado en los manuscritos de Melquíades (sánscrito) y trasvasados por la nostalgia a modo de elemento reconfigurativo de la historia de la familia Buendía. Además del realismo actancial suscrito en torno a personajes multifacéticos, tal es el caso de José Arcadio Buendía en su fusión de héroe visionario y sabio alquimista, o Úrsula Iguarán y el encarnamiento de la dimensión matriarcal aunada a la de prestidigitadora, sostén de las barreras entre la realidad textual y el cumplimiento de la premonición que pesa sobre la familia.

Todo ello sostenido en una polivalencia textual, acunada en el simbolismo del laberinto en la fusión del viaje iniciático, la búsqueda de conocimiento y la incertidumbre ante el destino

8 Para mayor referencia sobre la simbolicidad, nuevamente ocurro a los planteamientos de Tzvetan Todorov sobre “los efectos de la solidaridad de lo simbólico y la interpretación” (1991: 19), en cuanto producción y recepción de un mismo fenómeno a desdoblarse en una cadena signifiante para su adaptación, asimilación y resimbolización en lógicas de sentido a sustentar lo propio, transpuesto, literal, espiritual, de una comunidad lingüística diversificada en los hechos simbólicos a generarse entre el antecedente referencial y la etiología desencadenada a partir de la simbolicidad

9 En la literatura y el cine, es común encontrar personajes que son híbridos arquetípicos, donde se mezclan características de diferentes arquetipos para crear una figura única y distintiva. Por ejemplo, el personaje de Drácula puede ser considerado un arquetípico híbrido, ya que combina elementos del arquetipo del vampiro con el seductor oscuro o el sabio oscuro.

irreversible contenido en los manuscritos de Melquiades. Aunado a la repetición cíclica de la historia trasvasada por la conciencia cósmica, que por momentos, invade la cotidianidad para fundamentarla en un realismo simbólico que permite la conjunción de lo histórico y lo imaginal a manera de escenario enunciativo acechado por la imprevisibilidad, muchas veces irónica, tal es el caso de la ascensión al cielo de Remedios La Bella.

De allí la configuración de una hibridez narrativa, a entrelazar tiempos y espacios a lo largo de varias generaciones, mediante una circularidad y simultaneidad referencial a proponer diversos planos de abordaje textual, entre ellos, la soledad a modo de espacio para la reflexión y búsqueda de la autenticidad actancial, que es al mismo tiempo, la de un pueblo circundado por el encarnamiento generacional a irse resimbolizando en arquetipos a convertirse en lugares para el ‘eterno retorno’ y consolidación de la trama recurrente de los pergaminos, “y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad, no tenían una segunda oportunidad en la tierra” (García, Márquez, 2007: 471).

En tal sentido, la hibridez arquetípica implica una mayor complejidad y profundidad en sus representaciones. Al amalgamar diferentes isotopías y esencias simbólicas, abre la posibilidad de fusionar diversos planos referenciales conjuntados por la conciencia histórica y la conciencia cósmica, a servir de puente entre categorizaciones tradicionales (antecedentes etimológicos) y las resignificaciones devenidas de diversas perspectivas argumentales, las cuales constituyen un principio metasemiótico al momento de interpretar los símbolos mediante procesos de asimilación, adaptación y refiguración representativa (simbolicidad).

Situar lo comprendido más allá de lo aparente

En párrafos precedentes he utilizado el término *anclaje hermenéutico*, para advertir sobre los procesos de recepción y apropiación del sentido en determinadas audiencias y, en correspondencia con diversas propuestas argumentales sobre el símbolo. Más aún, desde una metasemiótica, es pertinente referir la constitución de macrosemiosis enmarcantes de las lógicas de sentido propuestas por la especificidad referencial del símbolo. A ser recorrida en una dialéctica interpretativa donde todo enunciado está sujeto a una interpretación bajo la indagatoria de microsemiosis para dar cuenta de las dimensiones: espacio-temporales, socioculturales, actanciales, simbólicas, referenciales, a servir de punto de convergencia o concatenación del significado.

La interacción de estas microsemiosis serán la base para la constitución de textos polisémicos, cuyo punto de partida es la acción humana convalidada entre la perspectiva objetivante y la subjetivante, dos extremos a distenderse en función de la reconfiguración del acontecimiento que sustenta el hecho narrado, mediante una aproximación signifiante a partir de una fusión de las microsemiosis a configurar las macrosemiosis o universalidades legitimantes. Esta singular

perspectiva, hace pertinente el vínculo¹⁰ de la isotopía de la trascendencia dentro de los escenarios simbólicos, pues permite enunciar con base a una interioridad a modo de elemento concatenante de la textualización del enunciante a través del texto.

De allí que, la vinculación isotópica es al mismo tiempo una reconstrucción del sentido, donde el orden simbólico apunta hacia la convergencia enunciativa del texto, el sujeto y las contextualidades sostenidas por la percepción sensible como instrumento para indagar sobre lo oculto e insospechado del símbolo. Allí es posible hacer de la cotidianidad un espacio de lo extraordinario sin caer en lo estrictamente místico/mítico, sino más bien, son inserciones para complementar las lógicas de sentido de las estructuras enunciativas a configurar visiones o formas de narrar el mundo.

Bajo estos razonamientos, es pertinente traer a colación las nociones sobre *semiótica simbólica* expresadas por Juan Magariños de Moretín, para proponer alternativas alrededor de la tipificación de la simbolicidad como un hecho de circulación social. Magariños reconoce esta semiótica en función de una: “metodología de investigación destinada a explicar el significado de determinados fenómenos sociales, cuando su representación/interpretación ha sido socialmente producida por textos simbólicos” (2008: 141), desde donde es posible la atribución de sentido a través de la dialéctica generada por la circulación social. Sin embargo, este enfoque eminentemente pierceano admite que la acepción de textos simbólicos

Designa predominantemente al *habla*, pero también a cualquiera otra semiosis en cuyos signos predomina el aspecto *convencional* (o sea su interpretación requiere, centralmente, del conocimiento de la convención social que les da vigencia) y, en consecuencia, constituyen un sistema virtual de fuerte o, al menos, relativa formalización (o sea, los signos se relacionan según reglas estables e identificables) (Ídem).

Al respecto, reconoce zonas de variación dentro de un ciclo de transformaciones “establecidos por la vigencia espacial y/o temporal de los hábitos sociales de percepción (los discursos visuales vigentes) (Ídem). A lo cual, es imprescindible suponer la configuración del interpretante en cuanto relaciones intra e intersubjetivas, pues innegablemente, el símbolo es una forma sensible, instrumento de mediación de un acontecimiento y un sujeto enunciante desde diferentes planos de interpretación, por lo que las determinaciones del mundo objetivo son rebasadas por fuerza imaginal y su capacidad asociativa y refigurativa al momento del otorgamiento de sentido, lo cual impulsa el texto simbólico hacia los espacios metasemióticos aludidos en párrafos anteriores, por su capacidad de indagar sobre las capas del revestimiento textual.

Más aún, cuando el indicativo central es una *semiótica de los bordes*, sus principios

10 Esta noción de la vinculación isotópica, vuelve a traer al tapete argumental la concepción del símbolo como el escenario para juntar, rearmar, recomponer la cadencia significante. Ello tiene mucha relación con lo propuesto por Andrés Ortiz-Osés (2003) como *sutura simbólica de la sutura real* de la realidad al momento de constituir el sentido mediante la interpretación.

transformacionales y la “identificación ontológica de un sujeto: pensamiento / semiosis / mundo” (Magariños, 2007: 97), la discreción interpretativa apunta también hacia los escenarios donde van a generarse nuevas formas de significación y producción de fenómenos de hibridez y transgresión simbólica, determinada por la distensión creadora entre lo aparente y lo figurado; por lo que es imprescindible insistir en una transignificación surgida de la proyección subjetiva sobre lo explícitamente objetivo, a través de una dimensión imaginal creadora de sentido, a constituirse en centro habilitante del continuum referencial de determinado símbolo, a su vez, el soporte para el anclaje hermenéutico.

Precisamente, al evocar ese anclaje hermenéutico, es fundamental referir a Gadamer y sus planteamientos sobre la ontosimbólica del arte a manera de exploración que permite superar las perspectivas limitadas del enunciante, para acceder a comprensiones ontosimbólicas del acontecimiento a refigurar por medio de la interpretación, específicamente a partir de la expresión estética, como forma de conocimiento que permite comprender y experimentar la verdad.

Según Gadamer, los símbolos no solo representan o comunican algo, sino que poseen una dimensión ontológica que permite acceder a una verdad más allá de las meras apariencias. Los símbolos en el arte, la literatura y otras formas de expresión estética, permiten adentrarse en una experiencia ontosimbólica, en la que son revelados aspectos más profundos del acontecimiento interpretado. Por lo que considera el arte, en su capacidad simbólica, una forma de conocimiento a comprender el mundo de una manera única y significativa. El arte no solo refleja la realidad, sino es un instrumento mediador entre la interpretación y la experiencia a trascender lo literal para develar una dimensión simbólica y ontológica.

Desde esta perspectiva, implica reconocer la capacidad transformadora y reveladora de los símbolos más allá de su representación inmanente, para establecer una experiencia soportada por una comprensión del enunciante, a partir de la interpretación del símbolo y la reconfiguración de formas de leer el mundo, en tal sentido:

El símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se presenta como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se comprometa con él; o también quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital (1991, p. 85).

Una vez más va a reiterarse el sentido de la eterna búsqueda de la recomposición de los fragmentos a través del símbolo, la manifestación del ‘eterno retorno’¹¹ para la recomposición

11 Por la naturaleza de este trabajo, al hacer mención del ‘eterno retorno’, es imprescindible aludir a Mircea Eliade, para quien el eterno retorno implica la idea de la recurrencia de eventos y experiencias, para crear un sentido de continuidad y repetición en la existencia humana. Esta concepción del tiempo y la realidad es diferente a la noción lineal del tiempo en la que cada momento es único e irreplicable. Eliade sugiere que la noción de eterno retorno tiene profundas implicaciones simbólicas y existenciales. Para algunas culturas y tradiciones religiosas, la creencia en el eterno retorno brinda la sensación de seguridad y significado, al reconocer una existencia dentro de un orden cósmico más amplio. De allí la multivocidad de la función simbólica al concebir el eterno retorno no solo como forma de interpretar el tiempo

de lo originario en lo unitario, a permanecer como principio esencial de la cadena significativa a estructurar el símbolo en sus procesos de resignificación, ante las dinámicas enunciativas sugeridas por las diversas miradas interpretativas y recursos argumentales. Esta recomposición de los fragmentos a modo de unidad conciliatoria, soporta la interacción de las diferentes microsemiosis estructurantes de la macrosemiosis a universalizarse en la hibridez arquetípica para darle mayor fuerza y proyección.

La interacción de las microsemiosis, admite todas las localías o particularidades significantes, a unirse en principio desde la dimensión intrasubjetiva a diversificarse mediante la hibridez arquetípica manifestada en los movimientos del tiempo y la memoria; dos articulantes de imprescindible mención al momento de señalar esa coalición soldificante del tránsito simbólico a derivarse del valor soportado por la triada: intrasubjetivo /comunitario/ universal. De esta forma, tiempo y memoria no consideran solamente la instancia físico-geográfica para su movilidad significativa, sino también la instancia sensible a servir de elemento prefigurativo.

Esta concepción prefigurativa de la instancia sensible, crea un escenario de readaptación que tiene como punto de partida la imagen percibida/apercibida dentro de una iconicidad determinadamente intrasubjetiva o construcción imaginal que, mediante la interacción comunitaria-universal, adquiere toda una figuración supra-imaginal, cuya funcionabilidad, recae de una manera determinante en la ritualidad como regeneración continua del tiempo original. Tal es el caso de la simbolicidad deífica, cuyo punto de partida son los espacios domésticos a estructurar una tradición patemizada, para luego diversificarse en la universalidad garante de su permanencia en tiempos y espacios. En tal caso, la ritualidad es un importante punto de acople entre las microsemiosis y la macrosemiosis, al momento de hacerse evidencia imaginal, materializarse a través del rito. En palabras de Cassirer:

En efecto, trátase aquí de tomar la expresión simbólica, o sea la expresión de algo “espiritual” por medio de “signos e “imágenes” sensibles, en su significado más amplio; trátase de la cuestión de saber si dicha forma de expresión, cualquiera que sea la diversidad de sus aplicaciones posibles, tiene o no en la base un principio que se caracterice como procedimiento fundamental uniforme y completo (1975, p. 162).

Indudablemente, el rito va a otorgar al símbolo esa uniformidad y completitud en una circunstancia enunciativa determinada, al mismo tiempo, posibilita los procesos de asimilación, readaptación y consolidación que otorgan la fortaleza significativa necesaria para sostenerse por medio de la figuración supra-imaginal. Hacer de la experiencia interpretante, parte de la acción humana, consustanciada con el lenguaje y sus posibilidades de nombrar/señalar el mundo, construir

y el mundo, sino también, sus implicaciones en la vida cotidiana tras la búsqueda de significado. Consecuentemente, una de las vías para dar funcionabilidad a la noción del externo retorno, está en la dialéctica de los rituales, la conexión con los mitos ancestrales y la hibridación arquetípica a modo de reconocer, reconocerse y encontrar el sentido en otras dimensiones alternativas de ‘lo real’, o en su defecto, constituir lo real por medio de determinadas circunstancias enunciativas.

universos paralelos para el enganche de la alterabilidad referencial con miras a la búsqueda de la unicidad significante.

Por lo que, toda estructura imaginal remite a un hecho narrativo, pues apunta hacia la consolidación de un hecho significado, bajo la premisa del surgimiento de un acontecimiento a ser mediado por la interpretación y posterior conversión en ‘realidad ‘o, mejor dicho, en *noción de lo real* que, en el caso del símbolo, siempre estará referida a la experiencia humana. En tal caso, es prudente volver a Cassirer en cuanto al establecimiento de una red simbólica a través de esta dinámica significante, pues:

El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana (Ídem, p.27).

Atenidos a estos planteamientos, la constitución de universos simbólicos estará determinada por los entresijos de las microsemiosis como hechos enunciativos a buscar la unidad en un todo transitorio. Transitorio, porque la argumentabilidad unificante estará sujeta a diversas miradas, lecturas, visiones argumentales y su correspondencia intra e intersubjetiva hasta lograr la fusión simbólica, o instante cuando el lector logra superar las limitaciones de su propio horizonte de comprensión, y se abre a la comprensión del texto en su propio contexto simbólico. Es un proceso en el que se establece una conexión entre la imagen y el espectador, permite la inherencia simbólica de la imagen dentro de la experiencia del espectador.

Esta fusión simbólica está íntimamente relacionada con el anclaje hermenéutico o, forma de situar lo comprendido como un acto implícito en las relaciones enunciativas¹², como lugar de encuentro del sujeto, el texto y los contextos. Dentro de ellas, ocurre la refiguración del acontecimiento a través de la dialéctica narrativa a manera de instrumento de mediación entre el sujeto y el acontecimiento, donde ya no es el acontecimiento mismo, sino una aproximación significante vertida desde diferentes ángulos interpretativos: patémicos, históricos, sociales, culturales, estéticos, místicos¹³.

12 En este sentido, es prudente insistir en la perspectiva de la experiencia humana en cuanto elemento fundamental de la relación entre enunciantes y sus capacidades para el intercambio comunicativo. Al respecto, Gadamer en su libro *Voluntad y Método II*, afirma: El “diálogo que somos” ocurre en la co-pertenencia o más bien, en la co-impertinencia entre dos sujetos sobre “aquello que” acontece lo que hace surgir una suerte de experiencia humana de mundo cuando se interpreta y se comprende, lo que co(i)mplica a ambos sujetos en la fusión dialógica del lenguaje, en el habla, en la conversación (1998: 112). Esta co(i)mplicación hace del anclaje hermenéutico, un acto profusamente metasemiótico y, su implicación en el desgajamiento de las capas significantes, es base fundamental en la construcción de la textura argumental en función de la pluralidad de sentidos.

13 Caso específico, la obra de Jorge Luis Borges, por su uso innovador y creativo de símbolos y arquetipos. En sus cuentos, Borges combina elementos de la mitología, la filosofía, la religión y la literatura para crear un universo literario único que explora temas profundos y universales. En “El Aleph”, por ejemplo, Borges utiliza el símbolo del Aleph para representar el infinito y la eternidad. Este símbolo se fusiona con elementos de la mística oriental, tal es el caso del concepto de nirvana, para crear una narración enigmática que invita al lector a reflexionar sobre el tiempo y la me-

Es una forma de expresión enunciativa y conceptual que busca transmitir ideas complejas o conceptos abstractos a través de la combinación creativa de símbolos. Por ejemplo, en el arte, se pueden fusionar diferentes símbolos o imágenes para transmitir un mensaje o idea particular. En la filosofía y la semiótica, se utiliza para analizar cómo los símbolos interactúan entre sí y su capacidad generativa de nuevos significados al fusionarse¹⁴.

Por lo tanto, en esta transitoriedad argumental se produce una transfiguración del hombre en animal simbólico, para usar las denominaciones de Ernest Cassirer al momento de cohesionar la acción humana con la construcción de sentido a través de la dialéctica simbólica, o simbolicidad creadora a siempre a acompañar las figuraciones enunciativas como maneras de nombrar el mundo; en este aspecto:

El hombre, por decirlo, ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. Entre el sistema receptor y el sistema efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos como eslabón intermedio algo que podemos señalar como sistema “simbólico”. Esta nueva adquisición transforma la totalidad de la vida humana. Comparado con los demás animales el hombre no sólo vive en una realidad más amplia sino, por decirlo así, en una nueva dimensión de la realidad. (1996, p. 114)

El orden simbólico va a crear renovadas dimensiones de lo real a conjuntarse en el enriquecimiento de los planos del sentido y la significación, complicadas en los valores argumentativos establecidos por el interpretante y permitidos por la naturaleza significativa del símbolo. Así se constituyen las formas simbólicas fundamentales del hombre, en las cuales, el lenguaje como eje central, configura un mundo imaginal con profunda fuerza significativa que llega a permear los escenarios radicalmente objetivo-racionalistas, al crear la alternabilidad argumental en la que subjetividad y objetividad están mutuamente complicadas. Esto es, la conjunción y mutualidad a soportar la función simbolizante del lenguaje y la relación de interdependencia de los elementos constituyentes.

Esta función simbolizante, revela una virtualidad connotada tanto por el conocimiento (dimensión gnoseológica), como por el Ser (visión ontológica), en la cual, el tránsito simbólico del lenguaje es una circulación hacia la existencia a ser compartida en diversos planos enunciativos y sus correspondientes aproximaciones significantes, en las que se traduce la existencia humana con respecto a los inventarios simbólicos a manera de anclajes hermenéuticos sustentados en la

moria. Mientras en “La Biblioteca de Babel”, Borges utiliza el símbolo de la biblioteca para explorar temas referidos al conocimiento y la búsqueda de sentido en el universo. La biblioteca se convierte en un arquetipo para representar la complejidad y la ambigüedad del mundo, mientras los libros, son los símbolos del conocimiento y la sabiduría.

14 Indudablemente, la fusión simbólica y la hibridez arquetípica forman parte de una misma instancia argumental, ya que ambas implican la combinación de diferentes elementos o símbolos para crear algo nuevo y único. La hibridez arquetípica alienta la combinación de arquetipos o patrones universales de comportamiento humano, mientras la fusión simbólica, está referida a la combinación de símbolos en general. Ambas son formas creativas de expresión que buscan transmitir ideas complejas o conceptos abstractos de manera más efectiva.

transferencia de sentidos, su interpretación y comprensión en la dualidad objetivo/subjetiva a configurar la metasemiótica en su diversidad de capas y texturas argumentales.

Así que el símbolo no es ningún artificio o creación meramente estética. Al contrario, es parte consustancial del sujeto encarnado como particularidad enunciante en específicos escenarios de adaptabilidad significativa que, en el caso de la hermenéutica simbólica, infiere a partir de la dimensión anímico/espiritual a manera de ejercicio intelectual avocado en la pluralidad/multiplicidad de las diferencias conciliadas. En este sentido, conciliar las diferencias es hacer atribuciones de sentido articuladas al sincretismo y antagonismos complementarios, dinámicas a enriquecer el orden metafórico del acontecimiento refigurado a partir del desencriptar significados ocultos o apercebidos. Bajo estas referencias:

El símbolo propone un plano de conciencia que no es el de la evidencia racional; es la cifra de un misterio, el único medio de expresar lo que no puede ser aprehendido de otra forma; nunca es explicado de una vez por todas, sino que debe ser continuamente descifrado, lo mismo que una partitura musical nunca es descifrada para siempre, sino que sugiere una ejecución siempre nueva (Corbin, 1995, p. 26)

Este desencriptar las claves cifradas contenidas en la esencia simbólica, hace de la simbolicidad un real y verdadero anclaje hermenéutico para apelar a la dinámica generada por la interacción de las microsemiosis/macrosemiosis, a modo de consolidación de las particularidades significantes en una universalidad legitimante. Lo cual sugiere caminos alternativos a recorrer al momento de la interpretación, alrededor de una hermenéutica que bien puede partir de la singularidad para llegar a la generalidad, o viceversa, en ambas, el tránsito argumental posibilita abordar el ciframiento a modo de mecanismo generador de significación y propuestas de lógicas de sentido.

Es la oportunidad de establecer escenarios convergentes de los ritmos cósmicos, la extrapolación icónica y la aproximación significativa, sujetos a la resimbolización o punto de partida de la dinámica interpretativa, la forma de generar argumentos en la coalición de la conciencia histórica y la conciencia mítica. Es un constante recomenzar en un principio base a transfigurarse simbólicamente, *sobreedificarse*¹⁵ para generar acontecimientos a manera de redefiniciones a resimbolizar el contenido esencial. Al respecto, es importante volver a los conceptos del eterno retorno de Eliade para precisar los planos resimbolizantes:

Todo recomienza por su principio a cada instante. El pasado no es sino la prefiguración del futuro. Ningún acontecimiento es irreversible y ninguna transformación es definitiva.

15 Esta noción argumental está tomada del concepto bíblico que aparece en Corintos 3:10, bajo la siguiente acepción: “Conforme a la gracia de Dios que me ha sido dada, yo como perito arquitecto puse el fundamento, y otro edifica encima; pero cada uno mire cómo sobreedifica. Porque nadie puede poner otro fundamento que el que está puesto”. De allí, es la reedificación una reescritura creativa a asumir las estructuras imaginales como su centro generador de significación.

En cierto sentido, hasta puede decirse que nada nuevo se produce en el mundo, pues todo no es más que la repetición de los mismos arquetipos primordiales; esa repetición, que actualiza el momento mítico en que la hazaña arquetípica fue revelada, mantiene sin cesar al mundo en el mismo instante auroral de los comienzos. El tiempo se limita a hacer posible la aparición y la existencia de las cosas. No tiene ninguna influencia decisiva sobre esa existencia, puesto que también él se regenera sin cesar. (2001, p. 56)

De esta forma, todos los planos enunciativos son dimensiones concurrentes de la simbolicidad como mecanismo resignificante, donde un espacio enunciativo se transfigura en una construcción imaginal a través de una dinámica reconfigurativa, soportada por el condicionamiento simbólico y sus fusiones significantes por medio de la desencriptación del sentido cifrado más allá de lo inmanente. El orden a rehacer las referencialidades por medio de las anclajes hermenéuticos o suturas simbólicas, para la aparición del carácter traslativo del lenguaje en la posibilidad de interrogar e interrogarse, mediante el símbolo es su posibilidad de lo oculto, el misterio y la heterogeneidad de las claves cifradas.

Toda esta causalidad argumental conlleva a considerar la infinitud simbólica a manera de transferencias de sentido abordadas en las coyunturas de lo objetivo/subjetivo, o las textualidades patémicas a hacerse base estructurante más allá de los simples planteamientos teórico-metodológicos. Implica la comprensión del sujeto desde el sujeto mismo, mediante la identidad simbólica/narrativa a manera de aproximación a lo real, convergido en regiones de sentido caracterizadas por la hibridez referencial, específicamente arquetípica, a configurar la dialéctica enunciativa a traducirse en espiritualidad simbólica.

Conclusiones

En las regiones del símbolo, concurren diversos elementos a conformar un mecanismo metasemiótico que entiende la generación de sentido, en función de la superposición de capas significantes sobre determinadas texturas argumentales. Allí ocurre la refiguración del acontecimiento mediante la intermediación enunciativa conteniente de los anclajes hermenéuticos derivados de la naturaleza patémica, geográfica, contextual, nociones de realidad, apuestas imaginales; trasvasadas por la hibridez arquetípica que hace posible la confluencia de tiempos y espacios en presentes enunciativos a representar una permanencia significativa sostenida por específicas argumentabilidades. Estas, sostenidas por procesos de recepción, asimilación, sostenimiento y reproducción de nociones de realidad, sustentadas por antagonismos complementarios a hacer posible el equilibrio referencial entre conciencia histórica y conciencia mítica.

En este aspecto, la reflexión apunta hacia el advenimiento de un orden simbólico constituyente de alternabilidades argumentales soportadas por la coalición argumental entre los procesos de: recepción, asimilación y refiguración que coinciden en la generación de sentido, a

partir de los anclajes hermenéuticos sobrevenidos de la hibridez arquetípica. Aquí es posible una redefinición del acontecimiento en estructuras imaginales a transfigurarse en micro/macrosemiosis susceptibles de ser interpretadas a partir de la construcción/ deconstrucción del hecho narrativo como detonante de la significación, por su poder reconfigurativo y su acción simulatoria de mundos posibles, autonómicos, configurantes de ‘realidades’ arraigadas en las dimensiones imaginales.

Todo ello a referir proyectos enunciativos a convertirse en propuestas argumentales, tal es el caso de la hermenéutica simbólica como lente para comprender la realidad y su poder de penetración en las capas más profundas de la significación, bajo la apelación del símbolo a manera de mediador entre lo aparente y lo figurado, para la revelación de dimensiones ontosimbólicas a trascender la interpretación literal. Esta particular acepción hermenéutica, insiste en la subjetividad y la multiplicidad significativa para alentar sus interpretaciones

En cuanto a la reconfiguración atendida a los anclajes hermenéuticos de la simbolicidad, la hibridez arquetípica es una fuente de enriquecimiento significativo, al posibilitar la combinación de símbolos y elementos culturales para dar lugar a nuevos significados y sentidos. En tal circunstancia enunciativa, la fusión de arquetipos en una obra literaria, artística o cultural, crea un espacio enriquecido de referencialidades interconectadas y potenciadas condicionalmente a lógicas de sentido particulares, pero que logran superar las dimensiones locales, al ingresar a los procesos dialógicos de la conciencia cósmica para inquirir mediante claves cifradas, donde su desciframiento articula toda una acción metasemiótica para explorar dimensiones hasta entonces desconocidas.

De allí la analogía del símbolo con una cebolla y el desgajamiento de capas reveladoras de nuevas claves para la renovación significativa, el descubrimiento de renovados estratos simbólicos que revelan un enriquecido tejido argumental en constante evolución, para desafiar los encalles racio-objetivos, las cegueras ideológicas o los paradigmas academicistas sustentados en las visiones positivistas, cuantitativas y científicas. Para trascender de esta manera, la tangencialidad aparente e ir más allá de las interpretaciones superficiales de los acontecimientos, pues al indagar en las capas de la hibridez arquetípica, cabe la posibilidad de descubrir conexiones más profundas y reveladoras, a ampliar la comprensión del mundo desde el sujeto en sí mismo.

Esta singular forma de leer el mundo a través de particulares anclajes hermenéuticos, induce a pensar en el desarrollo de una profunda y significativa comprensión del acontecimiento a partir de los símbolos y arquetipos contenidos en las experiencias, culturas, la naturaleza y las relaciones humanas. De esta forma, la hermenéutica simbólica y sus posibilidades significativas fundamentadas en la hibridez arquetípica, muestra la capacidad transfigurante del lenguaje traducida por la vocación exploratoria de las estructuras imaginales sostenidas en la fusión simbólica, al ampliar perspectivas, universos significativos y visones del mundo como maneras de comprender y comprenderse en complejos campos enunciativos, tal es el caso de las religiones, la literatura y las artes en general.

De allí la pertinencia de la ontosimbólica y el hallazgo de sentido a partir de las relaciones intra e intersubjetivas, en las cuales, la dimensión patémico-afectiva juega un papel primordial en el hallazgo de la multiplicidad de significados y la conexión con dimensiones más profundas de los acontecimientos refigurados. Lo que hace de la experiencia enunciativa una acción trascendente, orientada al desciframiento de claves transpuestas más allá de la literalidad. Ello implica la fusión de horizontes propuesta por Gadamer para superar barreras interpretativas y posibilitar nuevas propuestas argumentales al interactuar con otras dimensiones referenciales para expandir, enriquecer y refigurar a partir de la función metasemiótica implícita en la hibridez arquetípica.

Además de la simbolicidad a generar esta hibridez, es posible el reconocimiento de patrones recurrentes a establecer un productivo dialogismo dentro de la cadena significativa y, la incorporación de diversos elementos a coadyuvar en constitución de las estructuras imaginales, a convertirse en la reconfiguración de los acontecimientos de acuerdo con la esencia referencial, las localías imaginales, conexión arquetípica y la naturaleza afectivo-patémica universalizada por diferentes vías y a través de diversos instrumentos, que van a coincidir en la reflexión existencial encarnada por la imaginación y la creatividad.

En este aspecto, la concepción del eterno retorno induce a reflexionar sobre la repitencia infinita y sujeción a arquetipos fundacionales, como una forma de reconocerse y ser reconocido, además de representar la viabilidad del tránsito simbólico a modo de procedimiento reconstructivo sujeto a la variabilidad referencial soportada por el tiempo cósmico y la memoria arquetípica; procedimiento idóneo para adoptar posturas reflexivas en la interpretación de símbolos, en la cual, la riqueza y complejidad de los patrones, recursos evocativos, metáforas y conexiones significantes, establecen puntos de encuentro dentro de la dialéctica enunciativa.

Esta argumentación alrededor del reconocimiento, es una manera de posicionarse dentro de los planos enunciativos al momento de interactuar en determinadas circunstancias, lo que infiere una individuación del proceso interpretativo encarnado en la búsqueda continua y personal. Cada interpretante tendrá su propio acercamiento y experiencia en el develamiento de las claves simbólicas y los procedimientos textuales a utilizar para tal fin, con el indudable hallazgo de renovados significados en la relación sujeto-mundo.

Al mismo tiempo, hace de la experiencia simbólica una práctica de la cotidianidad y el estrechamiento de lazos comunitarios a acendrar las vinculaciones más allá del simple hecho comunicativo del símbolo, e insistir en las combinatorias y fusiones de diversos arquetipos, símbolos y perspectivas individuales, con los entornos a modo de microsemiosis a ir interactuando dentro de la macrosemiosis universalizante, como una forma de reconocer la simbolicidad a modo de potencialidad significativa a estructurar una hermenéutica de características excepcionales al momento de indagar en el complejo universo de los arquetipos, esas sinuosas dimensiones donde lo dicho es un constante replanteo argumental, a enriquecerse con cada inquisición interpretativa y el descubrimiento de renovadas oportunidades de significado.

En síntesis, la hermenéutica simbólica y las posibilidades significantes de la hibridez arquetípica, ofrecen un marco para explorar y comprender el mundo desde múltiples perspectivas, al distinguir la importancia de la interpretación profunda, la fusión de horizontes y la apertura a nuevas formas de pensar y sentir, como planos/contraplanos para leer el mundo bajo estrategias más conscientes de la riqueza y complejidad de la existencia humana y, de los múltiples capas de significado que subyacen en nuestra experiencia cotidiana.

Referencias bibliográficas:

- Bachelard, Gastón (1975) *La llama de una vela*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- Cassirer, E. (1996), *Antropología filosófica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, Ernst. (1975). *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Corbin Henry (1995) *Avicena y el relato visionario*. Barcelona: Paidós.
- Eliade Mircea (2001) *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires: Emecé.
- Gadamer, Hans-Georg (1991) *La actualidad de lo bello*. España. Ediciones Paidós
- _____ (1998) “Hermenéutica clásica y hermenéutica filosófica“, en: *Verdad y Método II*, Salamanca: Ediciones Sígueme
- Magariños de Moretín, Juan (2007) “Significado y negatividad”, *Tópicos del seminario, julio-diciembre*, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- _____ (2008) *La semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica*, Buenos Aires: Comunicarte Editorial.
- Ortiz-Osés, Andrés (2003) *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*. Barcelona: Anthropos.
- Platón (2000) “El banquete” en *Diálogos III*, traducción de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledo Íñigo, Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- Ricoeur Paul (2004) *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris: Éditions Stock.

“Ya no estas más a mi lado corazón” una representación estética de la postmodernidad

Ivonnee Ruza Montilla¹

Recibido: 11-05-2023 **Aceptado:** 04-06-2023

Resumen

En una apuesta por la interpretación textual nos encontramos con la palabra goce; la cual no sólo será una expresión del encuentro textual, sino que representa una de las palabras más emblemáticas de la postmodernidad. Por ello, el goce es la palabra que reúne la sensación plena en la lectura de la novela: “Ya no estas más a mi lado corazón” de Enrique Plata. En las líneas textuales de la novela se muestra: el humor, la jocosidad, el erotismo, la ironía, la seducción y el sarcasmo que se conjugan como complementos para el goce como elementos que constituyen algunas claves de la postmodernidad, de modo que, al analizar el texto antes referido se pretende fundamentar sobre los criterios de las teorías de la postmodernidad desde La Condición Postmoderna de Jean François Lyotard partiendo de la visión hermenéutica de Paul Ricoeur para acercarnos a la comprensión textual y las claves de la postmodernidad representadas en la novela.

Palabras Claves: Goce, Modernidad, Postmodernidad, Melodrama, Cinematografía.

“You are no longer by my side heart” an aesthetic representation of postmodernity

Abstrac

In a bet for the textual interpretation we find the word jouissance; which will not only be an expression of the textual encounter, but also represents one of the most emblematic words of postmodernity. For this reason, jouissance is the word that brings together the full

¹ Profesora de la ULA-NURR en el área de Castellano y Literatura. Dra. en Educación. azurduyvon@gmail.com-
<https://orcid.org/0009004-7589-8887>

sensation when reading the novel: “You are no longer by my side, my heart” by Enrique Plata. In the textual lines of the novel it is shown: humor, jocularity, eroticism, irony, seduction and sarcasm that are combined as complements for enjoyment as elements that constitute some keys of postmodernity, so that, at Analyzing the aforementioned text is intended to be based on the criteria of the theories of postmodernity from The Postmodern Condition of Jean Francois Lyotard starting from the hermeneutic vision of Paul Ricoeur to approach the textual understanding and the keys of postmodernity that are represented in the novel.

Keywords: Enjoyment, Modernity, Postmodernity, Melodrama, Cinematography.

Un texto puede mostrarse de múltiples formas y puede producirnos rabia, alegría, tristeza, goce, nostalgia como producto del acto de leer, es decir, ese contacto entre lo escrito y el lector va a marcar lo literario. En otras palabras, la experiencias sensible está impregnada en el perfume textual en tanto connota emoción en el lector, de modo que, la lectura es un eslabón importante en la producción sensible. En este sentido, una lectura silvestre se puede asumir con placer, con goce y disfrute, no obstante, para profundizar en la comprensión textual se debe buscar lo oculto del texto y seguir la huella de lo sensible.

El goce quizá sea una expresión del encuentro textual, disfrutar un texto es saborear un mundo de sentidos que entretejen historias y contextos que desplazan al lector a múltiples posibilidades de comprensión. Cada encuentro textual genera emociones y va a proponer diferentes formas de significación y comprensión para reconstruir otros textos a partir de la resignificación donde lector, texto y contexto permiten dibujar una nueva mirada del mundo. De modo que la interpretación establece un camino abierto, pues, “La interpretación designa toda inteligencia del sentido (...) es la inteligencia del doble sentido”. (Valdés, 2000, p.21)

Precisamente, en esta apuesta por la interpretación textual nos encontramos con la palabra goce; la cual no sólo será una expresión del encuentro textual, sino que representa una de las palabras más emblemáticas de la postmodernidad, en tanto y en cuanto, vivimos un goce desde el momento en que entendimos que no tenemos misiones divinas, sino que somos cuerpo y alma para el disfrute. Por ello, el goce es la palabra que reúne la sensación plena en la lectura de la novela: “Ya no estas más a mi lado corazón” de Enrique Plata.

En las líneas textuales de la novela “Ya no estas más a mi lado corazón” el humor, la jocosidad, el erotismo, la ironía, la seducción y el sarcasmo se conjugan como complementos para el goce. Cada parte del texto hace placentero el acto de leer, precisamente el placer de leer es la fuerza que impulsa al lector para no dejar de saborear cada página, cada tema o capítulo de un

texto.

Ambos textos, tanto el texto musical como la representación narrativa invitan a interpretar el relato de un amor, uno desde el bolero, el otro desde la postmodernidad. La dimensión simbólica de su título va a descarnar la pasión y el goce de una realidad en donde el lector o el escucha se desdobra entre la líneas textuales que lo representan.

...un texto literario en general, un texto narrativo en particular proyecta delante de él un mundo-del-texto, mundo posible ciertamente pero mundo a pesar de todo, como lugar de acogida al que yo podría atenerme y donde podría habitar para llevar a efecto mis posibles más propios. Sin ser un mundo real, este objeto intencional, al que el texto apunta como su fuera del-texto constituye una primera mediación, en la medida en la que un lector puede apropiarse de él, no es la intención perdida del autor tras el texto, sino el mundo del texto ante el texto (Ricoeur citado por Valdes: 2000; p 25)

Dentro de la argumentación textual, el nombre y la canción de referencia encajan en el hilo discursivo para textualizar la historia de un amor que ya no es y el cual está circundado por múltiples historias que recogen los recuerdos, las anécdotas de personajes postmodernos, porque “es en el universo del discurso donde esas realidades adquieren dimensiones simbólicas” (2000, p. 21). En otras palabras, es una historia de un amor “cotidiano”, donde se expresa la pasión, la dicha, el deseo y la soledad de un amor que está configurado en un pastiche de representaciones fílmicas, incorporación de letras de canciones de boleros, rancheras, salsa como elementos de una estética propuesta por un discurso y decurso postmoderno.

La narración comienza en primera persona donde se yuxtaponen filmes y canciones dentro del discurso y donde el personaje principal no posee un nombre real o concreto, sino que se cree Jorge Negrete, como producto de la alienación cinematográfica que padece el actante básico. Se convierte así, el personaje principal en representación de la representación, se desdobra en otros personajes y se convierte en un pastiche de representaciones.

No obstante, para identificar al personaje principal, en nuestro caso, lo denominaremos el innominado, porque viene a representar a un sujeto que no tienen nombre y en reiteradas ocasiones se desdobra en la figura de un personaje cinematográfico. De tal manera que, el innominado va constituyendo desde la pantalla de sus recuerdos una organización fílmica de su memoria, creando una mezcla entre la pantalla del aerocine y la pantalla de su memoria. Por lo tanto, “podremos considerar el relato de ficción (...) como esta posibilidad “real” de mediación para comprender nuestro entorno, y por ende, nuestra cultura” (2000, p.33), pero no sólo nuestra cultura sino el proceso de pensamiento que contextualiza la narración.

En este orden de ideas, la memoria va a ser una evocación de múltiples historias que se interceptan en la historia de un amor; del amor del innominado y Esther. De ahí que, la memoria: esa caricia de vida que suaviza la existencia y como maga transporta los sentidos a otros tiempos y espacios, que si bien ya no están, viven en cada uno abriendo la posibilidad de dibujar otro

ser, personificado en el texto a través del actante básico que configura el eslabón que conduce el discurso narrativo.

En este caso narratológico, la utilización de la memoria constituye un pastiche, que superpone varios escenarios y no sigue el hilo conductor que siguen los textos de la modernidad, como ocurre con los textos de García Márquez o Ednodio Quintero, por nombrar algunos autores. Se puede ver cómo se rompe con el esquema narratológico de la modernidad y en consecuencia se configura en lo postmoderno, en tanto y en cuanto, la representación del actante básico se fragmenta en la enajenación de otros personajes que fueron ícono de la expresión televisiva y radial. Por lo tanto, la memoria del personaje en *Ya no estas más a mi lado* corazón no gira en torno a la añoranza, sino que refiere a la posibilidad de revivir la experiencia desde el imaginario sin esperar el retorno. Es decir, la posibilidad de mirarse en los recuerdos es la oportunidad de ser otro desde la memoria; incorporando la toma escenificada como organización del discurso, pero también como organización del pastiche de melodías, canciones de géneros como la guaracha, la salsa, el bolero e intersectada con películas mexicanas, anglosajonas que se entrecruzan en el discurso narrativo.

Bajo esta argumentación textual, la trama se ve representada por un sujeto de la periferia merideña (Mérida-Venezuela), agrupado como patota bajo el término “La pata” donde conviven como una especie de “panas” donde el sexo, la fiesta, la rumba, el cine, las peleas son parte de su ser. Así lo identifica el texto: “Los de la pata los miramos con la seguridad de sabernos Los Siete Magníficos y considerarnos protegidos por el colt que cuelga desde nuestros cintos” (Plata, 2003, p. 11). Es así como “...la actividad de contar ejerce su talento imaginativo al nivel de la experiencia humana que ya es comunalizada” (2000, p.31). Por ello, toda esta comparsa de cofradía colectiva se mezcla con los encantos, deseos y destrozos que provoca un gran amor. Un amor que parte el alma del sujeto-narrador y que lleva como nombre: Esther, un personaje femenino que representa la seducción secreta guardada en el triángulo de la entre pierna.

Con lo anterior, se considera importante trazar la ruta teórica de este análisis, por ello, se parte de la propuesta de Gianni Vattimo en *El Fin de la Modernidad* (1985), para acercarnos a las claves del discurso postmoderno que sospechamos están configurados en la narración, por cuanto hay elementos del melodrama, pastiche, fragmentariedad, heterogeneidad, hibridez en la alteración del espacio y tiempo narrativo que conducen el discurso narrativo. Para ello es importante definir la condición postmoderna:

Por condición postmoderna nosotros entendemos aquella por medio de la cual el saber de la modernidad cambió de sentido, de naturaleza, de estructuras de valores y de regulaciones discursivas (...) la postmodernidad viene a ser un clima cultural mediante el cual es posible conocer por medio de juegos de lenguaje y por legitimación de metáforas que emplazan al discurso. (Perdomo; 2012)

En este sentido, la incorporación en el discurso narratológico del pastiche desde la representación y mezcla textual de la música, el cine y la cotidianidad recrean nuevos elementos

desde la postmodernidad que rompen con los paradigmas de la modernidad e instauran una nueva forma de contar.

Ahora bien, ¿Cuáles son las claves de la postmodernidad que se encuentran configurados en Ya no están más a mi lado corazón? ¿Cuáles son las condiciones presentes en la novela que rompen con la modernidad? ¿Configuran el melodrama y el pastiche signos de la estética postmoderna? Todas estas interrogantes servirán de guía para conducir la re-figuración de la novela Ya no están más a mi lado corazón

Un nuevo paradigma.

Aunque desde hace varias décadas se viene hablando de postmodernidad, existe una negación por reconocer los cambios paradigmáticos que surgieron desde antes y después de la segunda guerra mundial. La ruptura en la visualización del mundo y las nuevas formas de pensar siempre han tenido sus adversarios, sin embargo, las nuevas formas paradigmáticas del pensamiento se ven reflejadas en todas las expresiones artísticas y de vida, por ello, difícilmente se pueden reducir o negar. Para identificar un paradigma emergente debemos ir a los criterios manejados por Thomas Kuhn en: Estructura de las Revoluciones Científicas donde plantea “(...) en realidad la existencia de un paradigma ni siquiera debe implicar la existencia de un conjunto de reglas” (Kuhn, 1971: p. 82), pues, las nuevas formas de pensar surgen paralelas a las antiguas y también no ocurren de forma homogéneas en todos los lugares. Por eso, delimitar el nacimiento de una forma de pensamiento no es cuestión de un corte vertical de la existencia, ni un continuo de todas las civilizaciones, puesto que en una civilizaciones pueden cohabitar diferentes formas de pensamiento y de visualización de lo real.

Tal como lo indica Thomas Kuhn, para que ocurran cambios de paradigma no se establecen principios ni reglas, luego que se producen los cambios de pensamiento aparecen, en el mismo flujo del paradigma, los signos o características que pueden identificarlo como parte de un paradigma. Particularmente, la postmodernidad se caracteriza por la ausencia de reglas y la no existencia del conjunto, pues para la postmodernidad la verdad, las normas, quedan entre comillas porque lo no seguro, lo no válido es el común denominador de lo postmoderno.

El primero en anunciar la postmodernidad fue Jean François Lyotard en *La Condition postmoderne* de 1978, el cual más que un texto teórico fue un informe presentado al Conseil des Universités del Gobierno de Québec y desde ese momento se comienza a construir toda una teorización de un planteamiento que ya subsistía entre la modernidad: la postmodernidad. “Desde aquí en adelante, los juegos discursivos van a permitir explicar mejor los problemas de orden subjetivo allí donde la tensión entre lo verdadero y lo falso es difícil de ser explicado recurriendo al discurso del saber cuantitativo de la ciencia”. (Perdomo, 2012, p.9)

Es así, como lo verídico de la modernidad desfallece ante la incertidumbre, pues nada es cierto en estos momentos y no existen razones que motiven el futuro porque el centro del mundo

no es el hombre sino la máquina, la tecnología y el ciberespacio, por ende, impera la no esperanza y lo inhumano. De modo que lo humano se refugia en lo otro transfigurado en la pantalla, allí el ser humano se enajena y se convierte en múltiples representaciones para perderse en el pastiche.

Bajo estas consideraciones, al no existir futuro no hay progreso, asumiendo que la idea de lo universal es derrotada por lo particular e individual, el universo es capturado en el ser y cada uno reconstruye su propio universo y lo absorbe a partir del pastiche cultural que le ofrece los massmedias. Por ello, Lyotard nos indica:

El futuro es entonces tan incierto que es necesario vivir al día: Un estado del alma que hace juego fácil a todos los seductores,- porque uno no se deja seducir y corromper que por un día y uno se reserva el porvenir y la virtud- se sabe que los individuos, esos verdaderos hombres en sí y para sí sueñan las cosas en el momento. (Lyotard, 1978, p 27)

Los personajes en *Ya no estas más a mi lado* corazón viven el aquí y el ahora, disfrutan su tiempo y no tienden caminos hacia el porvenir. Es así como podemos ver en la novela a un individuo alienado y enajenado a la figura fílmica representada por Jorge Negrete para luego pasar a ser un sujeto innominado, no se construye un porvenir, sólo se desdobla en otro representado en la pantalla. Por ello, Perdomo afirma “la postmodernidad es una confrontación con la modernidad y su discurso ilustrado” (Perdomo, 1999, p. 29).

Por lo tanto, en el texto analizado las posturas tradicionales en la articulación del discurso narrativo se rompen en la presentación de una estética postmoderna donde “la simulación, enajenación, el melodrama, el espectáculo y la escenificación de la imagen se articulan en la fragmentariedad del discurso narrativo” (Plata, 2005, p. 127). Es así como encontramos un personaje que no tiene propósito, no tiene un nombre propio, simula ser Jorge Negrete para ser parte del imaginario del espectáculo cinematográfico mexicano, en otras palabras, el escenario narrativo del actante básico es el melodrama y el pastiche, sumado a la hibridez cultural que no mantiene un criterio unívoco, sino que abre muchas posibilidades de interpretación. Así lo vemos en el texto: “...Y te oí decir, que te quieres ir, y sentí un puñal dentro de mi ser...” Pero ella olvidó que yo era el charro inmortal, Jorge Negrete, y a mí no me podía echar esa vaina, porque Jalisco nunca pierde y cuando pierde arrebatata. (Plata, 2003, p. 20)

Por estas condiciones, el personaje innominado no está encadenado a una consciencia histórica, sólo vive, vive sus recuerdos y nada más, vive sin importarle sus circunstancias políticas, sociales, ni culturales y no existe una identificación con el espacio geográfico donde se narran las acciones, es decir, es un personaje expectante, vive su vida; su rollo individual. “Prueba de ello es que una vez más, los recuerdos, esa impronta imborrable de la vida, esos retazos fílmicos de los momentos que ya se fueron porque no eres más que un pobre cazador de sueños empañados en el cristal de la memoria, un buscador de historia sin tiempo ni realidades” (Plata, 2003, p. 129).

Lo citado nos ratifica la representación de un personaje postmoderno, que busca en sí mismo los pedazos de historia que se acumulan en su existencia, o como lo expresa Vátimo “Ese hombre se ve obligado a buscar las formas de su arte, de su arquitectura, de su moda, en el gran depósito de trajes teatrales en el que se ha convertido el pasado para él” (1998, p. 146). Es así como el personaje de Ya no estas más a mi lado corazón es un sujeto del aquí y del ahora, vive el *carpe diem*, no busca verdades, no planifica la vida para el futuro y recoge de sus recuerdos filmicos los momentos como azar de la existencia, sin otro interés que vivir y vivir desde la pantalla de lo vivido, sin una idea de progreso, ni de lo universal, pues para él su mundo es el espacio que habita, el barrio, la periferia donde se ubican los placeres y goces terrenales. En su discurso narrativo mezcla su cotidianidad y los film:

Bruscamente entran dos tipos con caras de malandros –o de bandidos que acaban de asaltar el barco o la diligencia-. Brevemente se detienen en la puerta –la cámara irá enfocando, en un lento paneo, el discurrir de sus miradas por cada mesa, en algún momento hará un closed up, seguramente sobre un tipo de más de seis pies y cinco pulgada, con la estrella de Marshall en el pecho y con la cara cuadrada y rígida de John Wayne, que permanece acodado sobre la barra, en actitud reflexiva, saboreando un whisky – y mira a todos como si fuera Billy the Kid y Jesse James”.(Plata, 2003, p 11).

Vive el desdoblamiento de su ser y de su mundo desde la representación de los personajes cinematográficos, cada momento es acogido como una toma de representación de lo narrado y lo representado en el cine, de igual forma la representación musical también hace parte de su configuración narratológica.

En consecuencia, el innominado es un personaje de la incertidumbre, culturalmente heterogéneo e híbrido, confluyendo en él una mezcla de sonidos, escenas, religiones enclavadas en el perfil latinoamericano y por ende se identifica con las claves del discurso postmoderno, porque “En el fin del siglo XX el hombre es un mito que aprende a vivir con monstruos y dioses que otros hombres le fabrican con técnicas virtuales” (Perdomo, 1998, p. 4). Los mundos recreados desde la virtualidad constituyen un mundo paralelo a lo considerado como real, al punto de perderse entre ambos escenarios.

La Estética Postmoderna

Sobre los perfiles de la postmodernidad, el arte y la literatura han dado forma a elementos que pueden considerarse estéticos, en tanto transforman el espacio y el tiempo dando paso a la otredad y por cuanto su estructura estética no habría sido reconocida en el ejercicio del poder institucional. En relación con ello, podemos decir que todo lo excluido, negado, reprimido, y coartado por la modernidad va a configurar elementos esenciales de la estética postmoderna, así la cultura periférica: el barrio, lo popular, el melodrama, lo cotidiano irán a subvertir el orden ofertado por la modernidad. Por ello, “Lyotard identifica el agotamiento de los relatos modernos un cambio en el contexto cultural lo que le permite hablar del fin de lo que hasta ahora identificaban

a los hechos de la modernidad” (Perdomo, 1998, p 2). De esta manera, todos esos elementos en su discurso e imagen contribuyen a una estética donde todo es posible y donde todo vale.

En este sentido, en la estética postmoderna “resalta el culto al hedonismo, al narcisismo y se deviene en una estética nihilista que permite el predominio de los sentimientos, de lo melodramático, por sobre la reflexión, pues se renuncia a la discusión por la comodidad” (Plata, 2005, p. 17). Las narrativas ya no buscan apropiarse de discursos unívocos ni totalizadores que refieran al futuro de la humanidad, desde la postmodernidad se comprende la grandeza del instante, el aquí y el ahora confluyen en el goce, vivir cada día como el último, pues la muerte es una compañera perenne que la modernidad no pudo vencer y que las guerras mundiales las hicieron más constantes.

Precisamente, estas características están presentes en el personaje innominado, es un sujeto nihilista, para el cual se perdieron la validez de los valores establecidos, no le interesa más nada, sólo su propia existencia. Tampoco se pretende reflexionar sobre las condiciones del sujeto, es decir, el autor lo muestra, lo presenta dentro de un contexto de sentimientos particulares y simples, donde la música popular y el cine forman parte de su puesta en escena para el melodrama. Tal como lo apreciamos en el siguiente fragmento:

Estaba bailando de lo más tranquilo, vacilándonos la Salsa Brava de Oscar de León –“*El sol se quedó dormido, cansado de trabajar...*”-y los movidos merengues de Ruby Pérez “*Tus ojos me tienen loco, loco...*” –chupándonos unas birras heladas, cuando vimos la negra Dilma comenzar a cimbrase rítmicamente los brazos, en los pies, en el cuerpo todo de Colacho...” *Sangorocongo de mamey...*” que nos hizo estremecer a todos. (Plata, 2003,79).

Desde esa puntualidad textual y tomando en cuenta la concepción Kantiana de la estética, podemos reconocer en la representación de los personajes y el contexto de la novela que no existe un deseo de representar, sino que por sí sola la representación del objeto provoca la complacencia, en otras palabras, no se quiere conmovir al lector, no se pretende reflexionar, sino la representación cotidiana de un sujeto por sí misma provoca una identificación producto del objeto artístico, en este caso el texto narrativo. Los personajes narrados hacen parte del film narratológico, sus expresiones se ven como tomas cinematográficas y, precisamente la enumeración por capítulos está identificada por datos filmicos. La posmodernidad en su estética ve en lo sencillo, en lo común, la belleza de la expresión. No busca representar lo extraordinario como garantía de lo humano, sino que su belleza se circunscribe en la naturaleza de lo humano sin trascendencia ni criterios extraordinarios. En otras palabras, “otro como yo, tú, él u otro como un ser inmaterial (Dios) para el cual la existencia es creada a partir de la imagen que nos da el sentido del sujeto con capacidad de interpretarnos en nuestros éxitos o fracasos de la vida” (Perdomo, 1998, p. 7).

Los sujetos representados en Ya no estas más a mi lado corazón viven sin pensar en el futuro ni en la muerte, viven en goce y en placer, viven para sí y sus vidas se supeditan a gozar de su existencia.

Melodrama

Uno de los aspectos que se han discutido en Latinoamérica sobre las huellas de la postmodernidad es la yuxtaposición de movimientos culturales y pensamientos que convergen en un espacio-tiempo y, por ende, dificulta definir cuándo se rompe un paradigma y comienza otro, sobre todo porque en muchas ciudades latinoamericanas la huella del colonialismo sigue presente. No obstante, seguir la ruptura de un paradigma no siempre significa una fecha específica o un antes o un después, sólo basta con ver cómo cambian los modos de pensar, los modos de producción de conocimiento y cómo se transforma la técnica para abrir otros campos de entendimiento y comprensión del mundo. Por otro lado, es importante resaltar que para Latinoamérica el postmodernismo no se debe confundir con el movimiento literario que nació a finales del siglo XIX en Latinoamérica, por lo tanto, para los europeos es válido hablar de postmodernismo, mientras que para Latinoamérica es más apropiado hablar de postmodernidad. Por eso, el post, tal como lo dijo Habermas, es superior o ultra moderno, pero lo postmoderno está inmerso en la existencia misma.

Esto nos lleva por los caminos de la constitución del sujeto en un nuevo contexto cultural, donde la responsabilidad hacia el otro, si bien va quedando a un lado, ella pudiera pensarse desde otro lugar. En otras palabras, pensamos que es válido comprender que en el debate sobre el fin del sujeto es posible opinar sobre la muerte del sujeto social o del hombre a partir de la relación: consciencia-existencia. Consciencia de otro como yo y cuya cultura se inscribió dentro de un modelo de pensamiento que ha visto valores como falsos e irrealizados y no como un marco de verdad y certidumbre como usted y yo (...)
El sujeto no muere de falsedad sino de certidumbre” (Perdomo, 1998, p. 5)

Las grandes empresas del hombre y los objetivos de trascendencia de la modernidad quedaron aniquilados en las mismas acciones humanas. La posibilidad de destrucción de lo humano configuró la mirada del sujeto no hacia lo externo, sino hacia lo interno. No busca negarse en su relación sujeto-objeto, sino que recurre a sus propias necesidades cotidianas para vivir el *carpe diem*. La certeza de la modernidad aniquiló al sujeto y ahora se desdibuja en las múltiples representaciones de la virtualidad que lo acompaña como una sombra en su existencia.

No obstante, para todos los espacios geográficos del mundo los cambios paradigmáticos no son asumidos de forma lineal, en el caso latinoamericano, quizá la etiqueta “tercermundista” haya marcado nuestra región, por lo tanto, el esplendor científico de otros países marca una diferencia en los nuestros y ha determinado el atraso tecnológico por décadas. Ahora bien, partiendo de ese atraso, entre las décadas de 1950 y 1960 llega la pantalla chica o televisión a ciertos sectores de la vida latinoamericana, presentándose como una herramienta de entretenimiento para las familias, pero también ha sido considerado como el monstruo enajenador y alienante de la sociedad.

De modo que, el espectáculo televisivo se introdujo en la vida cotidiana de los latinoamericanos y en cierta medida forma parte de la producción artística y literaria de nuestros

países. Es así como aparecen textos como: Si yo fuera Pedro Infante de Eduardo Liendo, el cual muestra la alienación televisiva, sin embargo, a diferencia de Plata en *Ya no estas más a mi lado*, Liendo hace una reflexión sobre los medios de comunicación televisiva.

En otras palabras, Enrique Plata en su novela muestra el espectáculo del cine mexicano y anglosajón como parte de una vida cotidiana, como parte de una cultura global que comparte un drama existencial con un gran escenario del espectáculo, de ahí que “el melodrama nace como “espectáculo total” para un pueblo que puede mirarse de cuerpo entero imponente y trivial, sentenciosos e imaginario, solemne y bufón, que respira terror, extravagancia y jocosidades” (Barbero, 1998, p. 125). Por ello, el melodrama constituye un elemento de la estética postmoderna en el discurso narrativo, pero, el melodrama no es nada nuevo, sus antecedentes se muestran en el drama griego que luego con la ópera europea se nutre de la música, el teatro y la literatura. Por ello, la novela *Ya no estas más a mi lado corazón* “es una representación textual del melodrama al incorporar en su discurso narratológico las canciones, las escenificaciones filmicas y el discurso literario.

Se une así a una estética de múltiples discursos bifurcados en la representación de personajes que muestran su existencia desde la cotidianidad, pero ella misma es todo un melodrama, es decir una incorporación de discursos musicales, cinematográficos y literarios como expresiones de la vida postmoderna.

Es así como en “*Ya no estas más a mi lado corazón*” el melodrama es un elemento estético del discurso y se utiliza para mostrar las condiciones de un amor, de varias historias dentro de una imbricación de sentimientos que inicia y concluyen desde la imagen de una pantalla del autocine hasta la transposición de escenas en la película de la memoria.

En consecuencia, el melodrama destapa las pasiones y las pulsiones de los seres, por ello, los personajes de la novela *Ya no estas más a mi lado corazón* de Enrique Plata son seres pasionales, viven, seducen, fornican y lubrican su existencia desde la simple existencia, sin esperar dioses, ni héroes, ni demonios; sólo viven por ellos y para ellos, porque sólo vivir cuenta.

Referencias bibliográficas:

- Barbero, Jesús (1998). *Nuestras Excentricidades y Heterogénea Modernidad*. . Medellín-Colombia: Estudios Políticos.
- Kuhn, Thomas (1971). *Estructura de la Revolución Científica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lyotard, Jean F. (1978). *La condición postmoderne, les editins de Minuit, París*.

- Plata, Enrique (2003). Ya no estas más a mi lado corazón. Mérida-Venezuela: Fondo de Publicaciones APULA.
- ----- (2005). El Acecho a la Postmodernidad. El Caribe Cuenta y Canta. Postcolonialidad y Contra Cultura. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Perdomo, Camilo (1999). “La Condición Postmoderna: ¿Fin de todo?”. En: Revista FACES Año 8 N°17 Universidad de Carabobo.
- ----- (2012) El Discurso Postmoderno en F. Nietzsche (Seis claves discursiva desde la Gay Savoir). Ponencia al Congreso Presencia y Crítica. Trujillo ULA-NURR.
- Valdés, Mario y otros (2000) Indagaciones hermenéuticas con Paul Ricoeur. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Vátimo, Gianni (1985). El Fin de la Modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna. Barcelona,España: Gedisa- Colección Hombre y Sociedad.

Rómulo Gallegos y Enrique Bernardo Núñez: renovadores de la narrativa venezolana

Lenín Pérez Rangel¹

Recibido: 03-06-2023 Aceptado:08-07-2023

Resumen

Rómulo Gallegos y Enrique Bernardo Núñez son dos narradores venezolanos con una obra que resalta durante la primera mitad del siglo veinte por su solidez y amplitud de miras, dentro de un panorama literario atiborrado de ataduras temáticas y procedimentales a los signos del criollismo y el modernista. Mientras los cuentos y las novelas de Gallegos fueron ampliamente difundidos dentro y fuera de Venezuela, con copiosos elogios de la incipiente crítica especializada, incluso por sus adaptaciones cinematográficas y la destacada carrera política de su autor, las creaciones de Bernardo Núñez debieron esperar más años para ser reconocidas como excepcionales casos de maestría y depuración en el arte de narrar. En este trabajo se argumenta el aporte que ambos escritores hicieron, desde sus distintos estilos y propuestas, para renovar en buena medida, la narrativa de nuestro país

Palabras Clave: Narración, modernismo, literatura, romanticismo

Rómulo Gallegos and Enrique Bernardo Núñez: renovators of the Venezuelan narrative

Abstract

Romulo Gallegos and Enrique Bernardo Nunez are two Venezuelan narrators whose work stands out during the first half of the twentieth century for its solidity and breadth of vision, within a literary panorama crammed with thematic and procedural ties to the signs of criollismo and modernism. While Gallegos' stories and novels were widely

¹ Locutor por la Universidad Central de Venezuela, periodista por la Universidad Católica Cecilio Acosta y máster en Literatura Latinoamericana por la Universidad de los Andes, Núcleo Trujillo.

disseminated inside and outside Venezuela, with copious praise from the incipient specialized critics, even for their film adaptations and the outstanding political career of their author, the creations of Bernardo Nunez had to wait more years to be recognized as exceptional cases of mastery and refinement in the art of storytelling. This paper argues the contribution that both writers made, from their different styles and proposals, to renew, to a great extent, the narrative of our country.

Keywords: Narration, modernism, literature, romanticism

El modernismo -que para muchos es el primer aporte propio de la América hispana a la historia de los ismos literarios, y que para otros no es sino la adaptación de corrientes como el romanticismo y el simbolismo a esta parte del mundo- tuvo sus febriles y numerosos seguidores en Venezuela, aún después de que el mismo fuera página vuelta, sucedida por otros movimientos europeos en ebullición, más atractivos para lectores y escritores en cuanto a formas y contenido.

No obstante destacar en nuestro país algunos escritores con una prosa modernista de calidad, no encasillados en cánones idénticos, sino dejando lugar a la diversidad dentro de la coincidencia, tales los casos de Manuel Díaz Rodríguez o Rufino Blanco Fombona, también abundaron creadores aferrados a ese legado que se negaban a enterrarlo aun cuando en su esencia ya languidecía hacia rato.

Asimismo, aunque este moribundo modernismo encontró sus incansables detractores, cuya bandera era liquidar sus vestigios, afortunadamente dentro de las filas del mismo movimiento surgieron tendencias renovadoras que abogaban por el respeto a la noble herencia, sin que por ello callaran la necesidad de oxigenarla con propuestas refrescantes en el campo de la narrativa.

En torno a esa pugna, a esos intentos por torcerle el cuello al cisne del modernismo; no a manera del repetitivo parricidio literario o la negación de lo establecido, sino más bien hacia la búsqueda de nuevas técnicas, estilos y abordajes, sin dejar de reconocer las virtudes de una escuela, de algunos aspectos de este proceso de tensiones y encuentros, nos proponemos hacer ciertas precisiones en aras de plasmar aspectos de este tema en donde se confrontan con los antes todopoderosos sacerdotes del modernismo, nombres que resonarán en nuestro panorama narrativo posterior, como símbolos de autenticidad o como voces que se levantaron por cambiar la ya cansina historia de moldes y tendencias asfixiantes.

Rómulo Gallegos y Enrique Bernardo Núñez son dos de esos prometeos que alumbrarán en buena medida el camino de la narrativa nacional, con algo que decirle al universo lector, en lenguaje y forma con gérmenes propios, con el sano alejamiento del mandato de escuelas, tabúes y pautas externas.

Como país situado en la parte norte de Sudamérica, recientemente independizado de España y padeciendo los estragos de las inacabables guerras intestinas, del analfabetismo y el letargo económico y social, no es de extrañar que la Venezuela del siglo XIX y de bien entrado el siglo XX recibiera como elixir para los elevados espíritus las influencias del acontecer literario que situaban a Europa, y especialmente a París, como la Meca de la novedad en este campo y escenario predilecto de los seguidos escarceos entre uno y otro movimientos artísticos que se reflejaron con más insistencia unos, con menos febrilidad otros, pero todos con lo tardío que era de esperarse, para convertirse, llegados al país, apenas en reflejos de lo que dentro del mundo de las letras sucedía en el Viejo Continente.

Desde *Los mártires*, de Fermín Toro, primera novela venezolana, según lo anota Isidoro Requena (1992, p. 38) hasta la narrativa modernista, esta influencia de Europa en nuestra literatura fue una constante, es decir, una cadena de imitaciones y adaptaciones de escuelas como el naturalismo o el romanticismo a las “letras nacionales”, cuyas figuras se contentaban con pretender seguir descubriendo el agua tibia, pues todas, según decían sus animosos propagandistas, estaban haciendo romanticismo, realismo y después modernismo, “a la venezolana”.

Y hablando de estos tardíos escritos sobre los naturalmente tardíos reflejos literarios europeos, bueno es citar a Requena, cuando señala: “Se ha escrito que el romanticismo es muy tardío en Venezuela, mitad del siglo XIX. La primera novela venezolana, *Los Mártires* (1842) de Fermín Toro, es una novela romántica que fundamenta su mensaje en el socialismo utópico”. (1992, p. 38)

Así Venezuela, como cajón de resonancia de ese sucederse literario en las “vecinas”, pero lejanas tierras, seguirá absorbiendo materia prima, procesos de producción, métodos de transformación con la marca de la manufactura exterior.

Pero si bien las condiciones sociales, políticas, educativas y culturales de nuestro país a finales el siglo XIX y principios del XX, quizás en buena parte justificaban esta manía del calco o espera parasitaria para ver qué era lo que París ponía de moda para traerlo como lo *nouveau* a esta tierra, el proceso de la modernidad que se viene experimentando acá hará que la historia cambie en gran medida, y que a pesar de la inexistencia de aportes sustanciales de América Latina o de Venezuela a la literatura universal, por lo menos ya se deje hacer sentir la genuina marca de lo propuesto en el país.

En este sentido, después de mencionar a Eduardo Blanco, Manuel Vicente Romero García, Miguel Eduardo Pardo, Gonzalo Picón Febres, como “los primeros cultivadores de la novela”, José Ramón Medina señala:

(...) Y Manuel Díaz Rodríguez, en los límites precisos de los dos siglos, entrega el testimonio de su obra novelística, netamente encuadrada en los moldes del modernismo. Posteriores a éstos y señalando ya reacción saludable, casi agresiva y violenta, insurge la

generación postmodernista. (1981, p. 155)

Es decir, que no obstante el modernismo encarnar una fusión de visiones, sensibilidades y estilos entre lo europeo, lo importado y las propias expresiones y sensaciones de un continente y de un país (en este caso Venezuela), la llegada y asimilación de este movimiento por nuestros narradores (no hablaremos de los poetas) hace que empiece a germinar un elemento fundamental para el proceso literario de cualquier nación: el impulso cuestionador, renovador, crítico hacia lo que se lee y lo que se produce.

Con el modernismo, el escritor empieza a asumir y a ejercer su oficio de escritura; ya no será el militar, político, educador, conspirador... y escritor. Será esencialmente un escritor, y en esa toma de conciencia lo ayudará mucho la carga que el modernismo pone en la figura del intelectual, del hombre sensible, del escritor.

Así, la concepción de la escritura como forma de vida será ejercida en su oficio y trascenderá etapas (empezando por la modernista) para que esa conciencia de escritor mueva a estos hombres y mujeres a hacerse críticos de su propio proceso escritural, reflejándose esta nueva instancia creativa, primeramente en la motorización de la dinámica literaria que empezará a abrirse mejor paso con el post-modernismo, con esa revuelta que ha sido un tanto descuidada en su estudio -creemos- por la preferencia temática hacia el fenómeno de la vanguardia venezolana.

Esta invitación que logra el modernismo para que el escritor establezca un diálogo consigo mismo y se sensibilice en cuanto a su preponderancia como parte de un proceso es positiva por cuanto empuja el engranaje de la rueda que moldeará una literatura con rasgos propios. Sin embargo, el modelo tenderá a agotarse, y cuando ya la fiebre de los ismos se haya apoderado de Europa, en plena década de los veinte, fragmentos como estos, de Díaz Rodríguez, todo sensorialidad, estarán caducos:

Juan recayó en la tristeza y el dolor. Cuanto se hizo por distraerlo, por disipar la negra nube de su melancolía, fue inútil. Ni de mí hacía caso el pobre Juan. ¡Qué iba a hacer caso del cura, cuando la madrina y la novia estaban ausentes! Su dolor, decían, era como el dolor de las personas grandes, intenso y mudo. (1991, p. 64-65)

Pero las mezclas siguen: una tierra de conexiones seguirá produciendo amalgamas, reflejos, convergencias. Mientras los rasgos de la modernidad por fin van apareciendo en la sociedad y en la literatura: la provincia empieza a conectarse paulatinamente con la capital, la sociedad agrícola es la que manda, pero no por ello se ahoga la ilusión petrolera, del automóvil, de lo extranjero... y ya el modelo modernista (“del siglo pasado”) empieza a cabecear, hay una legión de narradores atados al costumbrismo, al criollismo, y abundan los apologistas del modernismo, para quienes sería una locura revisar los sustentos básicos de este movimiento.

No importando estas posturas, las ganas de discutir, de experimentar, de conectarse al mundo moderno, impulsan iniciativas como la creación del Círculo de Bellas Artes, en cuyo seno se da toda una revalorización de las artes como forma de expresión individual y colectiva, y donde pintores, poetas y otros artistas, empiezan a descender las telarañas de los ojos de esa soñolienta Venezuela gomecista, con el amor —y no sumiso— al arte como de bandera transgresión generacional.

Yolanda Salas de Lecuna (1993) explica cómo también de iniciativas individuales (claro que influenciadas por un ambiente, una sociedad y una época determinada) surgen interesantes inserciones al proceso dinamizador de la literatura venezolana. De la siguiente cita, nos interesa lo que se refiere a Pocaterra:

TODO UN PUEBLO (1899) de Miguel Eduardo Pardo (1868-1905), escrita dentro del período modernista, pero alejada de las propuestas estéticas de ese movimiento, y La Casa de los Ávila (1920-1921) de José Rafael Pocaterra (1889-1955), representan puntos de vista críticos sobre la sociedad y el ambiente cultural vigentes. Si Pardo queda cronológicamente ubicado en la corriente literaria del inicio de esa época, José Rafael Pocaterra es un ejemplo de reacción contra la estética modernista y el modo de vida —ya plenamente consolidado— de una élite que había hecho suyos los rasgos externos del movimiento literario, asimilándolos a su estilo de conducta en sociedad. (1993, p.51)

Por supuesto, la crítica es diversa sobre el post-modernismo, y es interesante constatar posturas como las de Barrera Linares (2002) en cuanto a no distanciar prácticamente a vanguardia y post-modernismo venezolanos, cronológica y conceptualmente, por lo menos en el ámbito de la narrativa:

De manera que hasta podemos correr el riesgo de afirmar que, por lo menos en cuanto a la narrativa, el verdadero lapso postmodernista venezolano lo constituye lo que se conoce como el movimiento de vanguardia. Y el origen de tal insurgencia estaría, por ejemplo, en autores como Enrique Bernardo Núñez (más novelista que cuentista) y José Antonio Ramos Sucre (poeta y cuentista), Nelson Himiob y Carlos Eduardo Frías. (2002, p. 32-33)

¿Pero cuáles son esas revisiones, cuáles esos cambios e innovaciones que sin sustentarse en furibundos manifiestos antimodernistas, como generalmente ha sucedido en la historia de “nuevos” movimientos contra los “viejos modelos” logran la renovación, la oxigenación de un legado, abriendo los caminos hacia una identificación verdaderamente característica de la escritura venezolana?

Por ejemplo, saliendo de “La Alborada”, con marcada herencia modernista, pero con no pocos impetuosos asomos renovadores, encontramos a Rómulo Gallegos, cuya obra ha sido catalogada por autores como Juan Liscano, como la única universalizada de venezolano alguno por décadas.

Digamos que en Gallegos, por ejemplo, el paisaje ya no es costumbrista, que hay perspectiva

crítica, discurso telúrico consciente, no farsa costumbrera, no pinturas insulsas o caricaturas de la torpeza oral de algunos campesinos a manera de burla, de anécdota obstinadamente repetitiva, de burdo pintorequismo. En Gallegos, por el contrario, hay poesía, discurso cuidado, sólido, pero que no desplaza del todo —y que más bien a veces tiene mucho de ella— a la herencia modernista.

Así lo resume José Ramón Medina:

(Gallegos) ... se contrae directamente a la creación de una literatura de genuino y palpitante carácter nacional, tanto por los temas como por su verificación expresiva. Va a estar por eso, en cuanto al estilo, en contra del gesto preciosista que distingue al esfuerzo de la prosa modernista, apoyada en la artificiosidad y el exotismo; aunque, necesariamente, forjado intelectual y espiritualmente en las últimas manifestaciones de la tendencia modernista en el país, será mucho lo que aprovechará de este movimiento en la realización de su obra, particularmente en la tarea de redondear un estilo vigoroso, llano, sustancioso, que tiene en la plasticidad de la imagen y en la fuerza poética del lenguaje sus más singulares apoyos". (1981, p. 163)

Es decir, Gallegos tiene una gran deuda con el modernismo, y no la niega; más bien le saca provecho, pero no con la intención de ser otro Manuel Díaz Rodríguez, de prolongar artificial o artificiosamente la existencia de una escuela que prácticamente yace bajo tierra. Muy por el contrario, una vez hecho el reconocimiento a su heredad, logra que de las cenizas del ave fénix, no salga el ave fénix, sino que se propaguen nuevas especies, esquemas y formas narrativas que le permitan constituir un sólido cuerpo novelístico siempre en ascenso, de la calidad a la novedosa calidad.

Esto nos hace cuestionar el pensar en esas camisas de fuerza que pretenden ubicar lo modernista, lo vanguardista o post-modernista en únicas casillas o ghettos que hacen imposible su intercomunicación, que condenan estos movimientos a vivir en celdas separadas, incomunicables entre ellas, en contra de esa concepción de proceso dinámico, fusionador y de permanente diálogo, de intercambio, como debería verse la literatura de nuestro país.

Por su parte, Enrique Bernardo Núñez no alcanza en vida a ser testigo de la valoración que debió hacerse a su obra literaria, especialmente a su novela *Cubagua* (1931), esa “pequeña obra maestra” de la que habla Orlando Araujo, que no es sino décadas más tarde cuando se le ubica como un libro fuera de serie, pionero en el realismo mágico, en la combinación de tiempos, en el estilo narrativo limpio, depurado, puro, al que muchos post-modernistas reconocidos hubieran querido llegar.

En *Cubagua*, precisamente dentro de lo novedoso que plantea, está la historia de los vencidos,

la historia de una isla saqueada, a través de una especie de gran metáfora del proceso de conquista del Continente. Novela histórica que tiene el atrevimiento de insertar con sutileza y hermosura elementos sustanciales del realismo mágico americano, de fusionar ficción y documentada realidad en un mural bien pintado con palabras, y sobre una base estructural inteligentemente acoplable, sin la zalamería que aún aplastaba los textos modernistas, y más sobria y agradable al lector que algunos intentos galleguianos no exentos de la ya mencionada herencia.

Si atendemos, por ejemplo, a la descripción de los personajes, no obstante los adelantos de forma que aporta Gallegos, todavía en ese aspecto la abundancia de detalles de elementos que contextualicen una “personalidad” le hacen caer en exceso de información, innecesaria, de vieja y gastada data. Así presenta a Juan Primito, de Doña Bárbara:

Greñudo, piojoso y con una barba hirsuta que no había manera de que conviniese en recortársela, era el recadero de Doña Bárbara un bobo con alternativas de lunático furioso, aunque no desprovisto de atisbo de malicia, cuyas manías más singulares consistían en no beber agua de las casas de El Miedo. (1985, p. 129)

Pero si esta descripción da la impresión de palabrería, veamos esta otra, más generosa, del protagonista Santos Luzardo, a quien como en una película mejicana o un wester pareciera que se le quiere presentar como “el mozo” de la trama:

Bajo la toldilla, un joven a quien la contextura vigorosa, sin ser atlética, y las facciones enérgicas y expresivas prístanle gallardía casi altanera. Su aspecto y su indumentaria denuncian al hombre de la ciudad, cuidadoso del buen parecer. Como si en su espíritu combatieran dos sentimientos contrarios acerca de las cosas que lo rodean, a ratos la reposada altivez de su rostro se anima con una expresión de entusiasmo y le brilla la mirada vivaz en la contemplación del paisaje; pero, enseguida, frunce el entrecejo, y la boca se le contrae en un gesto de desaliento(1985, p. 9-10)

Enrique Bernardo Núñez no recurre en Cubagua a la enumeración de rasgos físicos y apreciaciones subjetivas del narrador para vender la imagen del personaje (sea la buena de Santos Luzardo o la nefasta de El Brujeador), sino que traza palabras más del contexto, de la atmósfera, de los complementos que enmarcan al personaje y propician una percepción de su imagen en la mente del lector conformada entre la sugerencia que hace el narrador y el redondeo de quien lee: “Con su ancho sombrero oscuro, vestido de kaki, botas altas, con su rifle y seguido de dos perros, Stakelun recorre los campos al azar”. (1947, p. 11)

No dice expresamente Enrique Bernardo Núñez que Stakelun es extranjero: lo infiere el lector al leer su nombre; tampoco ha dicho el narrador que es cazador: lo percibe el lector al ver un rifle y dos perros; nada menciona de la estatura de Stakelun: lo sugieren sus botas altas. Incluso el tratamiento que busca plasmar los perfiles psicológicos del personaje se deja ver en la manera en que es presentada Nila Cálice, dentro de un contexto que envuelve y denota su oscura personalidad.

Aquí y en muchas otras ocasiones consigue el narrador que el lector participe, valiéndose de un discurso entre lo concreto y lo ambiguo, y dejando a cada rato rendijas a través de las cuales el lector se torna juez, testigo y comentarista de la obra.

Esta novela está hecha sobre la base de muchas frases cortas y a veces cortantes, no sesgadas sino abiertas: dejadas así para que el lector las alargue, les complete el sentido que proponen, en una invitación a la interacción que será la novedad, el leitmotiv de muchas novelas del llamado boom latinoamericano de los años sesenta.

Como ejemplo, observemos este fragmento:

Silencio. Calabacines, ídolos, anillos, láminas delgadísimas para cubrir el sexo y los pechos; los despojos de cien provincias. También se lee en una tabla: “Aquí se hacen féretros” (...) Los indios de Cumaná y de Chichiriviche se han sublevado y avanzan sobre Cubagua. Han destruido los conventos y muerto a los religiosos. Las huertas fueron arrasadas. El mulo de los frailes, sus naranjos, la campana, todo fue destruido.
(1947, p. 47)

Aquí se evidencia que Enrique Bernardo Núñez sabe estructurar con maestría ambiente, historia, denuncia, anécdota y reflexión, sin la necesidad de urdir sintáctica ni discursivamente las oraciones, la historia que plasma con frases aisladas: “Silencio”, propicia una atmósfera, genera expectación, prologa lo que viene. Después, enumera palabras e identifica una raza y denuncia lo padecido por su gente. Y como para responder a quienes preguntan por los culpables de los “despojos de cien provincias”. Hace una “toma cerrada” como se diría en el cine, o un “plano detalle”, como se diría en televisión, sobre una tabla en la que se lee: “Aquí se hacen féretros”. ¿Y quién los hace?: pues el español, el conquistador: los que encierran en una caja de madera a sus muertos, y no a los muertos que pesan sobre su conciencia, porque esos eran de otra naturaleza mítico-religiosa, más alada, menos terrosa.

Pero no logra ese efecto EBN disponiendo de cualquier lector, sino de uno atento, que responda con inteligencia a los resortes intrínsecos del texto, ese lector activo al que se refiriera Cortázar, ese que no espera que todo se lo den, sino que se aventura a buscar con las pistas del narrador y su propia sagacidad, los diversos senderos del universo y los universos que viven y se multiplican en la obra escrita.

Y si Cubagua exige ese lector, exige también ojos críticos en guardia, que deje la mirada timorata y altiva para bucear en esa propuesta ágil y tan malamente silenciada. Por eso, aunque suene cortante, no es difícil ponerse al lado del Orlando Araujo que sentencia; “¿Cómo no establecieron los lectores y más aún los del oficio literario, la increíble diferencia entre las primeras novelas de Enrique Bernardo Núñez y esta Cubagua, novedosa, audaz y provocadora de un nuevo estilo?”.
(1988, p. 105)

Digamos algo sobre uno de los aspectos más comentados de la obra de Enrique Bernardo Núñez, su propuesta de un diseño novedoso del espacio y del tiempo: Hoy nos es fácil apreciar que Cubagua se desarrolla en ese juego presente-pasado-presente, a veces imperceptible. Si a los modernistas los movía el principio de la belleza por la belleza, este autor demuestra que ya no quiere ser tan ingenuo, e introduce lo histórico, el proceso político, la devastación colonial y el mito, en un ensayo de géneros y técnicas inédito en el país.

Y en esta novela cíclica, plena de atmósfera de susurros, de murmullos ancestrales y respuestas actuales y viceversa, también se dejan escuchar las voces que hacen planes para un futuro que no se materializa.

Enrique Bernardo Núñez no prepara el terreno para el salto temporal, no hace preludeos que justifiquen que ahora se está en el pasado narrativo. Del presente pasa al pasado con fórmulas muy simples, como si ese ir y venir en el tiempo fuera lo racional, lo “normal”. Allí también radica su clase: “La luz blonda, vigor de estatua en torno de las rocas, alza sus velos argentados, sus sinfonías de llamas, sobre islas y farallones. Los Testigos, Los Frailes, La Sola. En otro tiempo existía aquí una raza distinta...” (1947, p. 24), y empieza el narrador a contar sobre esa raza, largamente, como si fuera el tema actual, presente. Y cierra el párrafo con un símil que es la vuelta al momento narrativo: “Todo aquello ha pasado en un tempo demasiado fugitivo, como el que comienza ahora” (1947, p. 24) Tiempo fugitivo, dice; es decir, escurridizo: que está y no está; que no estaba y de pronto aparece, y al instante se fusiona con otros tiempos.

En estos intentos logrados Bernardo Núñez se vale del lenguaje para que los cambios temporales no sean bruscos, y si es posible, no sean perceptibles. Es poético, pero distinto en la manera de poetizar de los modernistas y algunos post-modernistas. Expande el texto, lo sumerge en territorios de lo onírico, de lo ambiguo. Y en ese juego de sugerencias aprovecha para mezclar en un personaje (Nila Cálice) lo religioso y lo erótico. La escena del piano es reveladora, pues cuando se hace referencia a la rara convergencia en una casa del fray y de la bella mujer, y se describen las costumbres de éstos, las cuales los hacen parecer exóticos y generadores de chismosos murmullos, el narrador puntualiza en un episodio que no parece haber sido mencionado de manera casual, sino que contiene la amalgama de lo sagrado y lo profano: “Con gran beatitud en el semblante, Nila tocaba el órgano. Resonaban entonces profundos gemidos o expresiones de amor incontenible, especie de ráfagas bajo las cuales oscilaban los cirios del altar”. (1947, p. 15)

El episodio o es descaradamente sexual o sencillamente describe una sensibilidad musical exenta de toda inclinación por lo corporal. Todo se da según el ojo del lector y según cómo procese las herramientas ambientales y de lenguaje que le provee el narrador, el inteligente narrador.

Reiteramos que también es Cubagua un diálogo entre géneros: se novela, se cuenta, se poetiza: “...en aquel momento la luna llena se elevaba como un espejo de nácar”. (1947, p. 50); se hace crónica y crítica social, privilegiando el mito como elemento que filtra intenciones demasiado

directas, y le da a la obra hálitos de magia (temporal, ancestral, onírica) que va y viene: “¡Por la Santa Virgen de la Hiniesta! ¿Quién quiere ir al Meta? Las casas y jardines son de oro. ¡Hay ciudades de oro, vasijas llenas de oro!” (1947, p. 46). Y más adelante:

¡No! —grita un soldado muy orgulloso con atavío de calzas muy picadas y muchos papos de tafetán—, ¡mejor es ir al Hupayari! Han encontrado oro en las sepulturas. ¡Hay un pueblo de gigantes cuyas macanas son de oro y combaten con anchos escudos de oro! (1947, p. 46)

Si la modernidad venezolana se expresa en Gallegos en alusiones a la llegada del ferrocarril, en los cuentos centrados en la ciudad, en el cerco modernizador que Santos Luzardo pretende establecerle a la selva, a la barbarie que todo se lo traga y que el abogado pretende sepultar con sus falsas creencias, brujerías y miedos, en Cubagua esta modernidad no es referida directamente, sino que es presentada o captada por el lector como elemento agregado en el texto, que no se dice, sino que viene como complemento de otra historia, otra anécdota:

El auto de Stakelun, un coche de dos asientos con las llantas desgastadas, atravesó vertiginosamente el camino de El Tirano a La Asunción. La bocina chilló en las callejuelas. Los cerdos pastaban cerca de las puertas. Unas gallinas huyeron asustadas. (1947, p. 26)

El auto de Stakelun, un coche de dos asientos con las llantas desgastadas, atravesó vertiginosamente el camino de El Tirano a La Asunción. La bocina chilló en las callejuelas. Los cerdos pastaban cerca de las puertas. Unas gallinas huyeron asustadas. (1947, p. 26)

En esta corta escena puede inferirse que el vertiginoso auto de la modernidad, con sus desconcertantes chillidos, espanta a más de uno en la devastada isla, en la expoliada tierra donde se da nuevamente el ciclo de la explotación, con nuevas caras, con nuevos signos, con una violencia más sutil en su presentación, pero no por ello menos nociva,

Pero además de todos estos recursos, en Cubagua se hace presente la ironía. Por ejemplo, en la designación de nombres en sí mismos contradictorios y que se tornan así aún más al irse conociendo a los personajes que los ostentan: Fray Dionisio, Nila Cálce...

Y el viaje temporal no se evidencia solamente en las historias que se entrelazan y que se vuelven, a veces, una sola repetida y vuelta a repetir, sino que dentro de un mismo párrafo está el juego verbal, el experimentalismo lúdico con los tiempos. Así, sin atender a la sintaxis, a las otrora inviolables reglas, Enrique Bernardo Núñez utiliza verbos en presente y pasado, con desenfado (el subrayado es nuestro): “En tanto, vestida de blanco, cubierta con un sombrero de paja, galopaba por los senderos. Su figura se diseña flexible, dorada, perseguida por los perros que ladraban entre el polvo. Veloces giraban los pueblecitos con sus portales”. (1947, p. 26)

Y de seguir escudriñando, encontraremos cada vez más en Cubagua elementos novedosos,

atrevidos, que suponemos, de haber sido captados, difundidos y aprovechados por la crítica y los escritores de su tiempo, habrían incidido de manera muy significativa en la modernización de la narrativa venezolana de la primera mitad del siglo XX.

Pero para eso están los avisados lectores...

Referencias bibliográficas:

- Araujo, Orlando. (1988). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bernardo Núñez, Enrique. (1947). *Cubagua*. Caracas: Biblioteca Popular del Ministerio de Educación.
- Díaz Rodríguez, Manuel (1991). *Cuentos de color*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Gallegos, Rómulo (1979). *La rebelión y otros cuentos*. España: Los Libros de Plon.
- Gallegos, Rómulo (1985). *Doña Bárbara*. Caracas: Bloque Dearmas.
- Medina, José Ramón (1981). *Ochenta años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Requena, Isidoro (1992). *Trujillo en sus novelas*. Trujillo: Biblioteca Trujillana de Cultura.
- Salas, Yolanda (1993). *Ideología y lenguaje en la narrativa de la modernidad*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Referencias hemerográficas:

- Barrera Linares, Luis. Arturo Uslar Pietri: "Somos" el principio del cuento venezolano contemporáneo. En la revista *Investigaciones Literarias*. Publicaciones del Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2002.

La Física y el sujeto: un lazo vinculante en el campo científico

Evelitza Urbina¹

Recibido: 22-06-2023 **Aceptado:**24-07-2023

Resumen

El presente artículo tiene como propósito hacer una interpretación desde la Ontosemiótica sobre la Física y el sujeto en el campo científico, de manera que puedan vincularse entre sí, donde se realce la práctica del sujeto, el cual tiende a ser desplazado por variables como la misma ciencia, cultura, religión, tecnología entre otros; esto lo conlleva a descentrarse, permitiendo plantear el uso de la pedagogía de la sensibilidad propuesta por Hernández (2014) como alternativa para la sensibilidad y conciencia del sujeto, donde confluya con la Física, al ser su conocimiento parte importante para comprender el mundo que lo rodea.

Palabras clave: Física, Sujeto, Ontosemiótica, Pedagogía de la Sensibilidad.

Physics and the individual: a bond in the scientific field.

abstrac

Abstract: the purpose of this article is to make an interpretation from Ontosemiotics on physics and the individual, so that they can be linked together, where the practice of the individual is enhanced, which tends to be displaced by variables such as science itself, culture, religion, technology among others; This leads to decenter, allowing to approach the use of the Pedagogy of Sensitivity proposed by Hernández (2014) as an alternative for the sensitivity and consciousness of the subject, where it converges with Physics, since its knowledge is an important part of understanding the world around us.

Keywords: Physics, Individual, Ontosemiotics, Pedagogy of Sensitivity.

¹ Email: evelitzaurbina@gmail.com

**Cual el sol amo yo la vida
y todos los mares profundos
;Y mi noción de conocimiento es:
elear toda profundidad
hacia mi altura!
Así habló Zaratustra
Nietzsche (2009)**

Introducción

La Física es una ciencia de lo empírico, de las demostraciones y de teorías que han sido modificadas a lo largo de los siglos. Esta ciencia cuyo conocimiento siempre ha sido de manera rigurosa mediante el método científico, ha opacado al sujeto en parte importante de su metodología. Han sido los grandes pensadores y científicos que han categorizado a esta ciencia de la naturaleza como una de las más importantes, por lo tanto, el sujeto que enmarca una subjetividad es quien se apropia de cada ciencia para llevarla a cabo. Es el sujeto con sus interacciones y cuestionamientos, quien permite el desarrollo en el campo científico.

Partiendo de la semiótica de la afectividad-subjetividad u ontosemiótica propuesta por Hernández (2013), vamos a interpretar la relación del sujeto con una ciencia tan conocida y significativa como es la Física, esta interpretación se puede llevar en un futuro a la educación y sus procesos educativos. De manera general pero es posible hacerlo. Cabe destacar que la objetividad es importante en el método científico, lo que deseamos en este texto es apropiarnos de nuestra subjetividad develando la participación del sujeto en esta ciencia para así darle relevancia, en otras palabras como lo explica Hernández (2013) citando a Benveniste “la subjetividad que aquí tratamos es la capacidad del locutor de plantearse como sujeto” (p.16). Ahora bien, siendo este sujeto el centro del quehacer de la vida misma, le hemos entregado el poder a la tecnología, a la ciencia, a la política, a la religión entre otros, lo que nos ha llevado al descentramiento, pero es el sujeto el que ha hecho posible todos los avances en estas y todas las áreas. Somos nosotros los encargados de crear y transformar nuestro entorno que mediante la pedagogía de la sensibilidad nos conduzca a esa conciencia de sí de la cual el mismo sujeto debe apropiarse.

El sujeto

¿Quién piensa? ¿Quién razona? ¿Quién siente pasión? ¿Por qué la necesidad de encontrar algo? Tantas preguntas que nos llevan al sujeto. Desde la antigüedad, los cuestionamientos filosóficos han girado en torno a la búsqueda de la verdad, como en el sujeto, el conocerse a sí

mismo, como la inquietud de sí; estos eran unos de los planteamientos filosóficos donde se creía que para tener conciencia de nuestra subjetividad la alcanzábamos cuando llegábamos a una edad avanzada porque al ser jóvenes estábamos doblegados a los placeres del cuerpo, a nuestras pasiones, citando a Foucault (1982) “para ser sujeto hay que ser viejos” (p.128). El mismo autor nos explica cómo en distintos periodos y distintas culturas se iba desarrollando todo un eje referencial con respecto al sujeto, es extenso todo lo que se puede explicar con respecto al sujeto y su subjetividad, muchos elementos se nos presentan, esto nos lleva a pensar que para poder interpretar el sujeto hay que volver a las raíces, haciendo una analogía con el eterno retorno que plantea Nietzsche (2009), sería volver a las bases, no solo interpretar los acontecimientos externos, también debemos volver la mirada a nosotros.

Nos enfocamos en descubrir los enigmas del mundo, querer comprender las ciencias naturales, lo que sucede en el universo, en las galaxias, y aislamos al sujeto siendo que todo está concatenado. Por este motivo, acotaremos el saber relacional que explica Foucault (1982):

Tendremos que dirigir nuestra mirada a las cosas del mundo, los dioses y los hombres poniéndonos de manifiesto a nosotros mismos como el término recurrente y constante de todas esas relaciones. El saber podrá y deberá desplegarse en el campo de la relación entre todas esas cosas y uno mismo” (p.225).

El sujeto como término constante antes mencionado, será la base primordial para reconocerse en sus circunstancialidades internas y externas, desde él se despliega todo lo demás, como su aporte al mundo del conocimiento y de la ciencia, aun así existen los paradigmas que separan las ciencias unas de otras como para Dilthey citado por Hernández (2013) que “establece la división de saberes en ciencias naturales y ciencias del espíritu” (p.53); y pese a que cada ciencia tiene su objeto de estudio particular, las ciencias naturales, así como todos sus descubrimientos, van dirigidos a que el sujeto comprenda mejor su entorno y los fenómenos que ocurren a su alrededor.

Esto viene a ser significativo para la práctica y reconocimiento del sujeto, desde las interacciones con el otro, desde su contexto y todo el saber que de allí deviene científico o no. En este contexto, se tiene que el reconocimiento explicado por Hernández (2014) comprende “reconocerse sujeto, cuerpo patémico sujeto a pasiones que dejan de ser pecaminosas cuando se refieren desde la Ontosemiótica y se constituyen en pilares constituyentes de la cotidianidad” (p.7). Es decir, un sujeto visto desde su sensibilidad.

Física: la ciencia que rodea el mundo

La Física denominada como una ciencia de la naturaleza, nos explica fenómenos que rigen el universo, desde el comportamiento de la materia, el electromagnetismo, entre otros para el Instituto Tecnológico Superior de Xalapa (2021) “es una ciencia fundamental que estudia y describe el comportamiento de los fenómenos naturales que ocurren en nuestro universo. Es una

ciencia basada en observaciones experimentales y en mediciones” (p.4). Además, de relacionarse con otras ciencias como la biología, la matemática, química, geología permitiéndonos comprender mejor nuestro mundo físico, así sus avances y descubrimientos han logrado numerosos aportes hasta en el campo de la medicina por ejemplo los rayos X en el uso de la radioterapia.

En general, dentro del campo científico han sido numerosos los hallazgos que ha aportado esta ciencia a la humanidad. Para hacer una investigación en esta área se debe implementar el método científico donde la objetividad es un factor primordial de la investigación, el conocido paradigma positivista. De igual manera, Lobo (2014) plantea:

Es imposible que una investigación científica pueda estar diseñada para garantizar un cien por ciento de objetividad, ni siquiera los diseños experimentales de laboratorio pueden garantizar que no aparezca la subjetiva presencia del pensamiento, y de los sentimientos, del investigador. La subjetividad también está implícita en las decisiones previas que deben tomarse para “medir” algo, pues, de cualquier modo, son cualidades a las cuales se les asigna un número con el fin de cuantificarlas (p. 242)

Esto se debe a que al final las dos se relacionan (objetividad y subjetividad), en palabras de Solís (2017) “el sujeto es tan protagonista como el objeto”. (p.2) Siempre estará presente la subjetividad porque el sujeto es el encargado de la investigación. Ahora bien, ¿de qué otra manera podemos relacionar esta ciencia con el sujeto? Conocemos la Física como una ciencia experimental y una de las razones se debe a las distintas teorías que se originaban, las cuales no solo se debían basar en una hipótesis sino la comprobación de la misma, es decir, cuando Demócrito pensaba (desde su subjetividad y razonamiento) que el átomo era indivisible como lo explica Gamow (1960): “Demócrito concibió la idea de que todos los cuerpos materiales son agregados de innumerables partículas tan pequeñas que no son visibles por los ojos humanos. Llamó a estas partículas átomos o indivisibles” (p.6), luego esta teoría pudo ser comprobada experimentalmente gracias a Dalton mucho tiempo después.

La inquietud sobre la materia originó distintas teorías, como son los diferentes modelos atómicos (modelo atómico de Rutherford, de Thomson, de Borh, el modelo cuántico) que se han ido presentando a lo largo de los años, porque se evidenció que los átomos a su vez tenían una estructura atómica con otras partículas que lo conformaban, esto un claro ejemplo de cómo se originan varias teorías en torno a un mismo hecho científico.

De allí, la importancia de lo empírico para demostrar y probar las hipótesis con evidencia concreta, lo que ha sido más complejo desde la Física moderna en específico, desde la mecánica cuántica, siendo un mundo de probabilidades y hasta de incertidumbre como lo es el principio de incertidumbre de Heisenberg citado por Serway (2002) enunciando que “físicamente es imposible medir de manera simultánea la posición exacta y la cantidad de movimiento exacto de una partícula”

(p.655). Siendo una revolución en todo lo que tiene que ver con esta ciencia.

Toda esta descripción nos lleva a interpretar algo que es evidente pero que muchas veces desestimamos, al hacer un breve esquema en las alusiones antes mencionadas, se incluye a Demócrito, Dalton, Thomson, Borh, Rutherford y Heisenberg sin mencionar otros físicos de renombre como Einstein, Schrödinger, Marie Curie, Galileo Galilei, Arquímedes, Maxwell, Kirchoff, Ohm, Millikan, Hawking y muchos más que han hecho su aporte a esta ciencia. Si hacemos un recuento cronológicamente de su evolución cada avance va a estar acompañado de un gran personaje de la ciencia, en otras áreas como la Biología están las leyes de Mendel, en Matemática el teorema de Pitágoras, y así podríamos seguir nombrando referencias que nos evidencian al sujeto como centro de toda enunciación. Experimentos, descubrimientos que a pesar de los siglos sus hallazgos, invenciones, creaciones, y sus enseñanzas siguen presentes, todo ello porque los cimientos de los grandes descubrimientos de la ciencia recaen en los hombros de excelentes científicos.

Estos científicos comprendían que debían adquirir un conocimiento también del mundo y así darlo a conocer, De esta manera, Foucault (1982) en una de sus interpretaciones acerca del sujeto menciona que: “el saber del mundo sea, en la práctica del sujeto sobre sí mismo, un elemento pertinente, un elemento efectivo y eficaz en la transformación del sujeto por sí mismo” (p.233). Adquirir el saber también nos ayuda a nuestra subjetividad y una ciencia tan bella como lo es la Física con todo su rigor científico, florece también por la práctica del sujeto que desde su sensibilidad también hace que una de sus pasiones sea el conocimiento.

El hablar sobre ciencia nos lleva a mencionar la tecnología, debido a que la misma en la actualidad nos arropa día a día y no podemos evadirla. Con su desarrollo e innovación, el uso de las redes sociales en diferentes ámbitos, el boom de la Inteligencia Artificial (IA), de la cual se teme que seremos desplazados en un futuro, por tratarse de una tecnología que puede acceder a mayor información que la almacenada en nuestro propio cerebro, pretendiendo que ya no seremos gobernados por humanos quizás, sino por máquinas como nos han hecho creer los medios de comunicación.

Todos estos avances mencionados surgen porque han fomentado un discurso guiado al descentramiento del sujeto, explicado por Hernández (2014) donde “el sujeto es desplazado por diversas variables como estado, cultura, sociedad, historia, y es insertado dentro de un colectivo” (p.4). Podemos agregar una nueva variable que es la tecnológica, el uso de internet y las redes sociales han permitido que conozcamos más sobre el mundo y sus acontecimientos, es así como muchas veces en tiempo real la información y noticias se expanden y llegan gracias a la tecnología a nuestros hogares sin mayor esfuerzo. Es por esto que debemos ser conscientes de qué información es la que queremos recibir porque nos podemos estar moldeando al descentramiento, dándole protagonismo a la inteligencia artificial que en sí es una creación del sujeto, cuyas órdenes y comandos las da el ser humano.

Debemos tener claro para qué emplear la tecnología, ya que de su uso y aplicación depende su aprovechamiento, tal es el caso de las horas invertidas en las redes sociales sin un beneficio más allá del entretenimiento; por ello nosotros debemos definir las pautas de su utilización para su mejor aprovechamiento, lo cual es de gran ayuda en todos los ámbitos científicos. Por ejemplo, por medio de los avances tecnológicos aplicados al campo de la Física podemos mencionar la creación de los aceleradores de partículas, diseñados para comprender sobre el mundo de las partículas subatómicas (El bosón de Higgs). De igual modo, en el campo de la enseñanza de la Física, estos avances tecnológicos han sido significativos para comprender esta ciencia o simplemente el poder acceder a la información científica en la red, como lo es el empleo de los simuladores, útiles para mostrar un fenómeno, entre otras alternativas tecnológicas con las que nos podemos beneficiar para adquirir nuevos conocimientos.

Por todo lo anteriormente expuesto, para no ser desplazados como sujetos, tener conciencia de sí, e incluso poder aprender y crear conocimiento científico, se plantea entonces fomentar la sensibilidad a modo que el sujeto no sólo se transforme a sí mismo sino transforme su entorno, razón por la cual Hernández (2014) expone:

La sensibilidad será conciencia y autorreconocimiento del sujeto en función de él mismo y su entorno para proponer cambios en función de la amalgama hombre y entorno, y las miradas o visiones de mundo partan de la particularidad esencial que caracteriza a los pueblos y las formaciones individuales y colectivas. (p.4)

En la actualidad debemos fomentar una pedagogía de la sensibilidad, donde el sujeto no sea relegado sino que desde sus relaciones intrasubjetivas (consigo mismo) e intersubjetivas (con los demás), su entorno y donde conocer sobre Física no sea algo lejano, antes bien, el querer hacer un descubrimiento científico sea parte de una necesidad, de una pasión, de un querer dirigido a lo intrasubjetivo y buscar darlo a conocer, exponerlo a otros, debatirlo, guiado a lo intersubjetivo como prácticas subjetivas de un sujeto centrado y sensible.

Siguiendo el mismo orden de ideas, se puede decir que existe un lazo vinculante entre el sujeto y la ciencia, evidenciamos la Física todos los días en nuestro alrededor, con la electricidad, el movimiento de los cuerpos, aunque no lo analicemos estamos interactuando permanentemente con la materia, en nuestra cotidianidad, esto se puede vincular si utilizamos una pedagogía de la sensibilidad que guíe al sujeto a tener conciencia de que puede aprender y hacer ciencia, explicada por Hernández (2016) como:

Encarnada en lo metasubjetivo, como la gran metáfora del sujeto, que permite explicar el proceso de recepción-percepción en base a lo intra e intersubjetivo donde la empatía se logra con el subjetivema como embrague entre el sujeto, su experiencia enunciativa y el entorno (p.109).

Con este tipo de pedagogía se fomenta el autorreconocimiento para que el sujeto sea consciente de todas las posibilidades que puede experimentar, desde su sensibilidad, su cotidianidad, desde sus relaciones subjetivas, pudiendo proyectarse a un sujeto tanto cognoscente como sensible, sin desvincular uno del otro; donde ni la ciencia, la tecnología, la religión u otra lo lleven al descentramiento, sino que posibilite desde su conciencia subjetiva la transformación de sí y de su contexto.

Conclusiones

Luego de lo expuesto anteriormente se puede concluir lo siguiente:

- La ciencia Física complementa el conocimiento del sujeto con el mundo.
- Para contribuir con la práctica del sujeto desde su sensibilidad se hace necesario el empleo de la pedagogía de la sensibilidad.
- Aunque la Física es una ciencia de la naturaleza está estrechamente relacionada con el sujeto para su avance y desarrollo.
- La tecnología es un aliado siempre que se utilice de manera adecuada.
- Al tener conciencia de sí mismos evitaremos el descentramiento del sujeto.
- La subjetividad y la objetividad son igualmente importantes en el ámbito científico.
- Todo descubrimiento científico va vinculado a un sujeto que lo comprobó y lo dio a conocer, por lo tanto existe en el campo científico un vínculo entre la Física y el sujeto que ayuda al desarrollo, tanto del avance de la ciencia como del sujeto mismo.

Referencias Bibliográficas

Bastidas A, Parra L. (2016). *Pedagogía de la sensibilidad y la vinculación del sujeto en sus espacios cotidianos*. Fondo Editorial Mario Briceño Iragorry.

Foucault, M. (1982). *Hermenéutica del Sujeto*. Ediciones Akal. Móstoles. Madrid

Gamow. G. (1960). *Biografía de la Física*. Salvat

Hernández, L. (2013). *Hermenéutica y Semiosis en la Red Intersubjetiva de la Nostalgia*. ULA, Mérida-Venezuela.

Hernández, L. (2014). *La pedagogía de la sensibilidad y los acercamientos al sujeto descentrado*. Revista Educere vol. 18, núm. 60, ISSN: 1316-4910. Trujillo-Venezuela.

Instituto Tecnológico Superior de Xapala (2021). *Conocetec Física*. Xapala. Documento disponible en: <https://www.itsx.edu.mx.conocetec-2021-fisica.pdf>

Lobo, H. (2014). *Modelo de Integración de las TIC al proceso educativo a nivel universitario para un Aprendizaje Complejo*. Tesis Doctoral. Universidad de los Andes. Trujillo estado Trujillo.

Nietzsche, F. (2009) *Así hablaba Zaratustra*. Ediciones Brontes. Barcelona-España

Serway, R. (2002) *Física*, Tomo II, Quinta Edición. México, D.F. Mc Graw-Hill

Solís, M (2017). *Del sujeto y la subjetividad*. Artículo consultado en: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://www.circe.unito.it/sites/x024/files/allegatiparagrafo/08-10-2017/del_sujeto_y_la_subjetividad.pdf&ved=2ahUKEwi799bA_uTuAhUkwIkKHXAAD7MQFjAAegQIARAB&usg=AOvVaw0JO6pnuIYZ3YGDIhVpEZ

La pragmática literaria: Un acercamiento desde la narrativa breve

Juan Carlos Araque Escalona¹

Ana Jacqueline Urrego²

Recibido: 22-07-2023

Aceptado:28-07-2023

Resumen

La narrativa breve desde de la lingüística textual, representa hoy día la puerta para ingresar al mágico, místico y a veces extraño mundo del discurso literario. En función de ello, la literatura breve servirá para generar un aliciente en el aula apoyándonos a su vez en mecanismos de análisis lingüístico textual, resultando ello un factor de doble utilidad en tanto podremos apreciar el arte presente en una narración literaria breve y a su vez servirnos de su estética creativa para verificar principios propios de los estudios lingüísticos. Existe en este escrito el propósito de ofrecer a nuestros lectores algunas pinceladas referentes a los temas a desarrollar en este texto. Ello se hará a los fines de afianzar y consolidar el pensamiento crítico en nuestras aulas de clase pues en nuestras prácticas cotidianas urge la implementación de procedimientos que lejos de aproximar el conocimiento pueda ser el motor que posibilite la sensibilidad en las personas contribuyendo a la construcción de nuevas formas de pensar y observar el contexto que nos rodea.

Palabras clave: Literatura, narrativa, pragmática, educación.

1 Docente en la Carrera de Pedagogía de la Lengua y la Literatura de la Universidad Técnica de Cotopaxi. Extensión Pujilí,, Ecuador. juan.araque9454@utc.edu.ec . <https://orcid.org/0000-0002-2684-7889>

2 Docente de la Universidad Nacional de Chimborazo, Facultad de Ciencias de la Educación, Humanas y Tecnologías, Riobamba, Ecuador. ana.urrego@unach.edu.ec . <https://orcid.org/0000-0002-4799-7931>

Abstract

The short narrative from textual linguistics, represents today the door to enter the magical, mystical and sometimes strange world of literary discourse. Based on this, short literature will serve to generate an incentive in the classroom coming in turn on mechanisms of textual linguistic analysis, resulting in a double utility factor as we can appreciate the art present in a short literary narrative and in turn use its creative aesthetics to verify principles of linguistic studies. There is in this writing the purpose of offering our readers some brushstrokes regarding the topics to be developed in this text. This will be done in order to strengthen and consolidate critical thinking in our classrooms because in our daily practices it is urgent to implement procedures that, far from approximating knowledge, can be the engine that enables sensitivity in people, contributing to the construction of new ways of thinking and observing the context that surrounds us.

Keywords: Literature, narrative, pragmatics, education.

La formación de la lectura necesariamente debe implicar la intervención denodada y tesonera de maestros, estudiantes y representantes, una vez que exista una justa coherencia entre ellos será posible desarrollar proyectos estéticos, literarios y de lectura lo suficientemente articulados para que más sujetos lean de manera autónoma, ingeniosa y recreativa. Este tipo de proyectos permite a los mediadores reflexionar en torno a sus prácticas pedagógicas pero sobre todo didácticas, renovándose así en medio de actividades cotidianas desgastadas por su excesivo uso. En todo caso, el hecho de que todos los actores se ubiquen en una actitud de responsabilidad y cooperación evitará que dichas propuestas de lectura “vayan directo al fracaso pues quedan en el limbo de lo burocrático, de la moda y la mera imposición” (Gobierno del Principado de Asturias, 2007, p. 14). Pues, pues si ello fuera el resultado, estaríamos en presencia de un plan que no ha tomado en cuenta las necesidades más urgentes y emergentes entre los estudiantes quienes requieren ayuda no solo de tipo educativa; sino también referente a lo cultural, emocional y estético.

Si algo es prioritario superar en cuanto obstáculos epistemológicos en aras de desarrollar proyectos estéticos de la lectura comprensiva es la cabalgante cultura de lo imperativo, ya lo impositivo ha llegado a sus niveles más paroxísticos al punto de hacer de la lectura un elemento de rechazo casi masivo en las escuelas. Es más, al haber repudio por la lectura estética y creativa indiscutiblemente habrá una evidente resistencia a la escritura con fines artísticos. Si bien la escritura literaria no es nuestro objetivo acá, no está demás decir que toda lectura placentera incentivará a los estudiantes a sumarse a un proceso de producción creativa en la que no intervengan cánones ni jerarquías de orden academicista, como bien lo señala Barthes (2003) la escritura permite un distanciamiento necesario y urgente en el individuo en el que “se realiza un trabajo cuyo origen es indiscernible” (p. 41), ya que desde allí se manifiesta la imaginación, consecuencia de una manera

supremamente diferente del pensar y del actuar.

Cuando hablamos de discernir o no discernir necesariamente se debe apelar al concepto verbal, generalmente alude a las emociones y es allí donde radica el principio de la lectura placentera y gozosa, pensarla como algo que puede generar una respuesta pero también como aquello que puede paralizar al lector dejándolo sin ningún tipo de respuesta lógica. El lector, visto desde esa óptica tiene tanto derecho a hablar como a callar, ambas posibilidades serán producto de su expresión sensible y estética. Siendo así, todo proyecto estético afianza la adquisición de métodos, ocurriendo incluso que cada ser en tanto lector fomente su propio método basado en el tránsito de nuevos caminos y horizontes de sentidos.

Estas vías dan cuenta de un planteamiento hacia lo sensible, justo allí donde el sentir no busca teorizar sino más bien dar con el paradero de la naturaleza humana, las emociones del lector proyectará tal naturaleza que será capaz de equiparar las experiencias vividas superponiéndolas a cualquier concepto de la tradición. Tal como Kant (2012) la razón pura “es la facultad de conocer por principios a priori” (p. 189) y este tipo de razón sería enteramente individual lo cual nos llevaría a pensar a un lector autónomo con alto grado de autenticidad que indudablemente la pureza de sus ideas lleve el germen de la hibridez entre experiencia y conocimiento. En tal sentido, el sentido de apriorismo en la formación de lectores con sentido estético nos conduce a reflexionar que según las intuiciones de cada persona al leer será posible la conceptualización de un mundo y un contexto experiencial.

Iniciativas como estas que acá desarrollamos buscan formar a los estudiantes de una manera sensible pero más allá de ello deberá ocurrir una necesaria y hasta urgente transformación de ellos pues es allí donde romperán sólidos esquemas tradicionales centrados en la adquisición del conocimiento muchas de las veces estéril en lo práctico y sin ningún aporte a lo pragmático sensible conducente a lo auténtico. Visto de ese modo, Larrosa (1998) nos invitará a evitar un lugar común en el que “la lectura se va reduciendo a un medio para adquirir conocimientos” (p. 16), puesto que el lector una vez que ha realizado un acto estético de lectura podrá aprender según sus necesidades, aptitudes y mejor todavía cuando sopesa su situación histórica frente a aquello que un sistema le obliga a saber. La lectura, tal como ocurre en la filosofía apriorística kantiana evoluciona en dos circunstancias diferentes, es decir en un espacio y un tiempo desigual, es decir, mientras que el sistema educativo conduce los procesos hacia una racionalización del mundo nuestros lectores marchan hacia universos paralelos totalmente distintos de la imaginación, muchas de las veces más productivos para ellos quienes sin saberlo escapan de un espacio-tiempo complejo y estacionario que les resulta escabroso y hasta retentivo de un ser en constante búsqueda de nuevas experiencias.

Vista la lectura como un acto que puede conjugar lo racional y la experiencia diremos que se hará más placentera en la persona, sin que ninguno surta efecto de camisa de fuerza, es precisamente allí donde se forja un gusto por la infinita posibilidad de leer. Una vez gestado el gusto es posible afianzar la capacidad imaginativa lo cual acelera la aptitud creativa en el sujeto quien lee, es más,

la imaginación no es un hecho fuera de la palabra, es la palabra con carácter connotativo y estético la que permite al lector producir tal imaginación, como diría incluso Lapoujade (1988) “llegando a alimentar utopías con alcances históricos, políticos, sociales y culturales” (p. 10). Siendo así, imaginar afianza la capacidad para jugar con la palabra forjadora de realidades, de allí que Vigotsky (1999) nos hable de “una imaginación motora” (p. 4) productora no solamente de sentidos sino de dominios de las dimensiones espacio-temporales de cada lector. Entonces, la imaginación que es afianzada desde los procesos de lectura estética aleja al lector de cualquier condicionamiento socioeducativo y familiar que lejos de hacer auténtico y a autónomo a la persona lo que hacen es subordinarlo a un plano del conocimiento teórico sin que ello propicie el gozo conducente a la resolución de problemas cotidianos.

Al leer, la combinación de palabras con carácter estético hace estallar una onda de gran magnitud en la mente de la persona, ello sucede antes de que éste pueda expresarse en palabras, por ello la lectura literaria es una gran oportunidad para alimentar lo que tal vez sea el atributo más importante y por descubrir en los seres sentipensantes. En ese sentido, es el libro literario el mejor recurso para aumentar las posibilidades imaginativas, procurando despertar a aquellos niños, adolescentes y jóvenes que están “conducidos hacia caminos vacuos por un sistema cultural que les impide reconocer autoridades verdaderas” (Le Guin, 2004, p. 28); refiriéndose la autora al vasto dominio de lo originalidad en el ser que se bate en duelo contra lo rutinario y agobiante hasta morir. Aupando lo anterior, Segovia (1989) nos convoca a “hacer de la originalidad una norma nivelatoria” (p. 8), pues el hecho de que un solo maestro en la escuela haga un trabajo de lectura diferencial, innovador y propositivo es suficiente para que ello se convierta en un espiral sin fin, no dudemos el hecho de que tales actividades se multiplique siempre y cuando los estudiantes se reflejen en el espejo del gozo y el ingenio estético.

A este gozo de la lectura es mucho más fácil acceder por medio de la narrativa breve, según un principio que hemos venido aplicando en el aula donde de manera análoga exponemos el hecho de que es mucho más fácil aprender a conducir un vehículo pequeño que uno de grandes magnitudes, sobre todo cuando de retroceder o estacionarlo se trata. Tal como lo sostenía Monterroso (1982) en algunas de sus entrevistas “las grandes obras literarias me llenaron de miedo haciéndome cauteloso” (p. 10), lo cual se tornó en el autor guatemalteco en un incentivo para producir lo que tal vez ha sido uno de los mayores aportes estéticos al vasto universo de los microrrelatos. No con este argumento buscamos asustar ni alejar a los futuros lectores de cuentos largos y novelas enjundiosas, más bien se trata de arrojar lo más lejos posible un señuelo cuya carnada en forma de relato breve pueda atraer a los lectores que a posteriori tomen por sí mismo la firme determinación de convertirse en lectores acuciosos no solamente de novelas sino también de otras formas expresivas de la lengua escrita.

Los cuentos breves llevan implícitos múltiples significados aun cuando su expresión lingüística sea una de las más breves en el mundo de la estética literaria. Todo ello posibilita que hablemos de lo que acá denominaremos silencios sígnicos presentes en las obras literarias de corte

extremadamente breves, muy a pesar de que en muchos casos llegar a descifrar tales significados nos lleve a atravesar caminos sinuosos y hasta provistos muchas de las veces de falsas oquedades insustanciales. Justo en ese sentido Ramírez Rave (2016) nos recuerda que el silencio literario y retórico es creado por los escritores debido a una “imposibilidad del lenguaje en tanto fracaso de la palabra para descifrar una realidad inefable” (p. 172), lo cual apunta a una estrategia muy artificiosa y útil para hacer pensar, comprender e interpretar al lector comprometido con el arte y la ciencia del lenguaje.

En el mejor de los casos, vivimos una sociedad saturada de información en la que todo se explica de diferentes formas; contrario a ello, el cuento breve abre las puertas de un oasis producto de un espejismo esencialmente silencioso donde la conciencia del lector se desbordará en interpretaciones. Tales sentidos por parte del lector se imbricarán a la fuente inagotable de la narración en tanto silencios que para Colodro (2000) no es otra que “la última frontera, ese lugar inhabitable pero que convive y se articula con lo intrínsecamente expresable” (p. 11). Lo anterior refiere a una casa de doble frontispicio, esa que al entrar necesariamente nos conduce por una salida en la que irreversiblemente nos hará diferente a lo observado, comprendido y sentido a lo interno de ella. En consecuencia, esgrimiremos que la palabra en el caso de los cuentos breves eyecta silencios que el lector aprovechará para cubrir los sinsentidos y las carencias del texto a nivel literal, justo la interpretación de los silencios es lo que posibilita la completud de la obra literaria en tanto microrrelato súbito.

El silencio que conlleva todo texto literario breve se circunscribe a una estética de lo paradójal pues evitando decir o expresar mediante palabras desata la elocuencia en el lector por medio de un torrente de sentidos ocultos en la fina articulación comunicacional. La palabra en muchos casos literarios conlleva un exceso que enreda y hasta llega a ahogar al lector en medio de un mar de estériles retóricas, ante ello Block de Behar (1994) nos invitará a seguir una línea en la que evitemos a toda costa pensar el silencio como ese principio “que valdrá más que la palabra” (p. 12), pues no se trata de desacreditar una comunicación literaria a base de términos sino más bien dar realce a una estrategia bastante novedosa como el silencio moderno presente en los procesos literarios cuyo fin es imbricarse junto a la palabra que permite la eclosión y existencia de este silencio literario. En tal virtud, el silencio literario permite traspasar las fronteras de un terreno donde la conciencia actúa dejándose llevar casi de manera mecánica únicamente por lo que el texto dice, sin embargo, el cuento breve mediante sus silencios libera la conciencia del lector permitiéndole encausar razones cuyo germen atienden a lógicas totalmente distintas.

Muchas de las veces, el cuento breve está provisto de sinrazones que funcionan mejor que la misma razón y la lógica, su esencia lleva al paroxismo el quiebre de leyes y fórmulas sociales, científicas dando paso a lo místico, mágico, maravilloso y fantástico. Cortázar (1971) verá muy acertadamente en esta forma narrativa “un orden más secreto y menos comunicable” (p. 404), haciéndolo huidizo de lectores menos acuciosos y diletantes puesto que más allá de lo breve obliga al lector a desentrañar el problema de una verdad dispersa en la narración. Definitivamente, el

cuento en su extremada simplificación supone un crisol en el que se funden realidades diferentes para confrontar a un lector ávido capaz de percibir en lo increíblemente aglutinado un océano de posibilidades sígnicas.

Efectivamente, el hablar de textos literarios breves nos conduce a plantear la literatura, ella es una forma elevadora y gratificante para el ser, un principio redentor por excelencia en que el sujeto encuentra las claves para salir de un mundo cosificado y lleno de intrascendencia por doquier. La literatura visibiliza un mundo más real y menos realista, entendida esta última como aquella que el sujeto a través de los medios se ha dado la tarea de construir con tal de ocultar y hasta hacer desaparecer aquello que da cuenta de lo real. La literatura le llega a dar forma al ser no por el hecho de consumirla sino porque la utiliza de manera ontológica, la literatura vista de esa manera cobra vida para el lector con cuerpo y alma, y si cobra vida en la existencia del lector es porque hay apego, emociones y anhelos originados en el arte de leer, todo ello con el único fin de ser diferentes en un mundo empobrecido y carenciado de aquello que nos permite alcanzar un grado de sublimidad en el mundo.

El lector, una vez que da rienda a su proyecto literario y estético ha dado lugar y si se nos permite el término una licencia para que ella ocupe su espacio en tanto receptor que posiblemente luego se convertirá en creador, finalmente y según lógicas reales todo texto y autor en el fondo aspira que su lector se convierta en un artista completo. Partiendo de ello, la literatura en sus diferentes géneros ayudan a tener otra perspectiva de la vida, a valorar con la existencia y a tener más sensibilidad para comprender al ser humano, por lo cual nuestra intensa idea de sensibilizar a los estudiantes desde el arte literario y estético. Ello apunta a un accionar que va del texto a la praxis, de la palabra a la formación de un nuevo sujeto en la sociedad.

El carácter polisémico de la literatura ayuda a pensar diferente, y mejor aún, a ser distinto en una sociedad que mayoritariamente apunta a lo rutinario y a lo repetitivo en tanto cotidianidad redundante. El arte literario según nuestro criterio es la expresión absoluta de una libertad hecha lenguaje elevado a su máxima potencia emocional, de allí precisamente que Bignami (1978) vea el transitar literario como “una actividad espiritual” (p. 8) más que cualquier otra labor de orden pedagógico, cultural o social. Para que la literatura cobre vida en los lectores seguro habrá de existir una íntima conexión entre los significados y la edificación expresiva de ellos mediante una estética relojería lingüística, ambas se cobijarán al calor de una pragmática literaria cuya esencia intencional permitirá la emersión de discursos desarraigados de todo lugar común.

La literatura es tal vez la expresión más pura del ser sentipensante, por medio de ella se aclara la consabida panorámica del mundo al punto de volverse luz que emerge de cada intersticio por donde transita el lector. Este es un inevitable acto que en palabras de Beauvoir (1967) resulta una “revelación en tanto accionar” (p. 65) que lleva a cada lector a destotalizar un mundo aparentemente igualitario cuando en realidad es todo lo contrario ya que cada persona es en una totalidad con su propia racionalidad y sus más desgarradoras circunstancias. En consecuencia, la literatura al

posibilitar un viaje de ida y regreso resulta vital para quien lee pues a pesar de que este último no llega a palpar directamente las situaciones complejas de diferentes culturas si llega a expresarlo con total convencimiento pues el lenguaje y el poder literario lo facultan con una licencia única y original dentro del sistema de las artes.

A nivel pedagógico, escolar y familiar, más que definir la literatura debemos comenzar por trabajar aquello que la literatura en sí misma causa en los lectores, luego de una emotiva convivencia entre lector y texto. La estética como disciplina nos permite trabajar la literatura por la literatura, claro está, el apego al texto literario “nos incitará a buscar las funciones y estructuras en dicho texto” (Todorov, 1996, p. 13) que según sean las teorías y los autores resultarán altamente variadas lo cual se irán cruzando en la existencia de un lector más comprometido con la crítica, la filosofía y la teoría tanto lingüística como literaria. La literatura desde esa óptica resulta indomable desde todo punto de vista, no es lo que la crítica y la teoría diga acerca de ella sino más bien lo que cada lector en su sentido más heraclitano pueda proyectar desde sus más íntima convivencias junto a aquello que cabalga libremente.

Cuando el sujeto lee y escribe honra en definitivas cuentas a una naturaleza que en su estado original es mística, mágica y perfecta, la pureza y el milagro de la palabra creadora es similar al árbol que no solamente nos aporta oxígeno sino que nos cubre con su suave sombra silenciosa para que luego nos dejemos atrapar por la luz que se encarga de correr esa penumbra terrenal, existencial y social. Cadenas (2004) inundado de una certeza bastante aguda nos dirá que el hombre es una composición triádica de “naturaleza, deseos y palabras” (p. 2) en la que buscamos imitar el esplendor y la longeva vida de lo natural mediante palabras y expresiones anhelantes que apuntan a un objetivo de creación estética y transcendental: lo infinito. Siguiendo esa misma línea, Girard (1985) nos hablará de un “deseo triangular” (p. 9) que no es otro que la triple relación que se da entre el lector, la obra y el deseo en sí cuya línea recta une al sujeto y al texto en tanto objeto de búsqueda insoslayable. En suma, existirán dos tipos de medianía, por un lado el que cumple el maestro quien invita gozosamente a sus estudiantes a relacionarse con la los textos y los autores y por otro, el que se desprende de la obra misma en tanto deseo incitador que efectúa la concomitancia entre la obra de arte y el sujeto que en ella se adentra.

La lectura literaria en estos momentos resulta de un interés menos intenso en nuestra sociedad, no porque las personas crean que su puesta en práctica sea poco beneficiosa sino más bien por el hecho que el tiempo en nuestra actualidad se ocupa en urgencias cotidianas de diferentes índoles sin que ello sea obligatoriamente un principio negativo en sí. Por ello diremos que el proceso de formación de nuevos lectores debe ser prudente y haciendo gala de la mayor cautela, tal como lo haría un cazador furtivo pues el lector muchas de las veces no debería ni siquiera darse cuenta que estamos trabajando en su propio ser artístico desarrollando su hábito de lectura estética. Luego de ello, el mismo lector se dará cuenta que él mismo en colaboración de su maestro ha abonado un terreno en el que primero se ha disfrutado pasando luego a una labor intelectual de

libre pensamiento, de allí que Imbert (1999) sostenga que luego del gozo estético el lector debe “divertirse menos y trabajar más” (p. 8), ya que esa segunda actitud siendo mucho más intelectual y de entero beneficio lo llevará a operacionalizar principios lógicos inductivos y deductivos cuyo fin apunta a la solución de problemas cotidianos de un ser que socialmente comparte gustos, dudas y contrariedades junto a otros seres coetáneos a él.

Con la lectura de cuentos breves es mucho más fácil afianzar los procesos en los que cada lector forje su propia realidad pues la experiencia estética y sensible le hace vivir eventos fenoménicos que a su vez los conducirán a fraguar sus más auténticas intuiciones nacidas en el proceso imaginativo y creativo. Esas mismas intuiciones dan crédito a las ideas que cada lector expresará una vez gestada la lectura crítica, creativa y propositiva, nutrida desde un libre albedrío que siguiendo la ley Campoamor no es otro que el estadio en que cada lector construirá su propia realidad dudando de toda clase de certezas y certidumbres, es decir, no existirán verdades ni mentiras sino expresiones de una racionalidad dubitativa. En todo caso, texto y lector se fusionan para generar lo que Iser (1987) llamará “constitución de sentidos” (p. 175), siendo el lector quien dé por acabada la labor interpretativa y hasta de traducción de sentidos que ha iniciado el autor por medio de diferentes estrategias discursivas.

El problema de nuestro proceder académico actual e histórico ha sido la repetición de técnicas y métodos que finalmente no garantizan del todo el amor y el gusto hacia la lectura literaria. Ello se debe indudablemente a la obligación que se nos ha impuesto desde las esferas gubernamentales que rigen nuestro sistema educativo, en torno a ello Gadamer (1976) nos recuerda que “el espíritu metodológico de la ciencia se ha impuesto en todo” (p. 11) y valiéndose de ello el sistema impone aquello que muchas de las veces resulta difícil desvincularse al punto que al haber un maestro queriendo correr la cortina de lugares comunes será visto como anarquista y desestabilizador. Aunque suene disonante, se necesitan más mediadores disruptivos capaces de salirse lugares comunes en tanto métodos clásicos, son ello los llamados a proponer cambios que a la larga atraigan las conciencias de lectores en actitud de cambio social divergente creando de ese modo una extensión con dimensiones de humanismo estético.

Dado que este trabajo se basa en el reforzamiento de la lectura valiéndonos de cuentos literarios breves haremos énfasis en la noción de estrategia lectora a nivel educativo y pedagógico. Para ello, tomaremos algún postulado de Solé (2000) quien ve en una estrategia de lectura la oportunidad para realzar tanto “lo cognitivo como lo metacognitivo” (p. 60) en tanto proceso artístico alejado de toda clase de prescripción facultativa tendiente a la perfección y al buen funcionamiento del proceso de enseñanza y aprendizaje de la lengua y la literatura. De ese modo, la lectura para aprender y perfeccionarse dentro de cánones sociales dará paso a otra diferente que contribuirá en cada persona a un vital reconocimiento de sí y justo allí es donde comenzará la construcción de un nuevo y auténtico ser dentro de esta sociedad carenciada en muchos sentidos.

El cuento breve muchas de las veces es asociado al chiste, ello en cierta medida es razonable

pues muchas de las expresiones breves además de ser literarias conllevan el factor humorístico lo cual consideramos muy acertado pues nuestra experiencia en el aula ello ha resultado altamente positivo. Diversas opiniones de estudiantes en tanto lectores agudos aseguran que los procesos literarios, cognitivos y comprensivos se afianzan y se asientan más rápido cuando el factor risa viene acompañado con la lectura del cuento que incluso muchas veces carecerá de personajes y hasta de espacios, ello en atención de lo que Rojo (2009) dirá en torno al microrrelato, para ella este subgénero narrativo en aras de ahorrar el discurso se limita a enunciar “acciones conducentes a anécdotas, tramas y argumentos” (p. 33) que artística y estéticamente están construidas desde lo paradójico y el absurdo. Esto último saca al lector de los cánones de lo real arrojándolo a un estadio de lo disparatado y hasta inadmisibles creando situaciones no solamente de humor súbito sino también de parodia, desacralización y befas a ultranza las cuales suscitan un tipo de alegría ingeniosa en los lectores de tales formas narrativas.

Como bien se sabe, el hogar es la cuna donde se forjan las primeras estrategias discursivas, sin embargo, es la escuela a través de sus mediadores tenaces quienes complementan el arte comunicativo, eficaz y artístico. Esto último, si lo analizamos en el fragor de un sistema social en el cual imperan las urgencias cotidianas alejadas del interés por la lectura diremos que el cuento breve es una buena medicina capaz de calmar tales malestares que flagelan no solo a escuela sino también a la familia y a la comunidad en general. Entonces, el trabajo de lectura en tanto literacidad es una meta por concretar en las aulas de clases de lengua y literatura con claras proyecciones hacia otros contextos del lector; sin lugar a dudas, la literacidad es lograr que nuestros estudiantes utilicen la lectura y la escritura para desarrollar el pensamiento crítico y las intuiciones, Huneke (2013) afirmará que tal principio “representa un verdadero desafío de competencias individuales” (p. 35) como una etapa previa en la que cada sujeto lector amplía sus horizontes de sentidos para poder desarrollarse en el plano de lo social.

Mucho se habla hoy día acerca de valores por rescatar, por nuestra parte diremos que el primero a recobrar en medio del gran naufragio humanístico es la sensibilidad, realmente es serio el hecho que buena parte de la población hoy día ha decidido asumir una actitud supremamente impasible. Leer con una actitud estética sería una panacea ante tanta indolencia social, la lectura autónoma, esa que Adorno (2011) ve como “una obra de arte que emerge del mundo empírico para crear otro” (p. 10), finalmente beneficia al lector pues su finitud de posibilidades pasarán a lo infinito dada las condiciones que lo místico y mágico serán la expresión más evidente de aquello que la sociedad ve como amorfo e inverosímil. En definitivas, el sistema social contemporáneo a través de los medios y las redes sociales hacen un gran trabajo para ocultar la gran herida intelectual en tanto carencia cognitiva y metacognitiva, por ello, un proyecto basado en cuentos breves capaz de propiciar el pensamiento crítico y la intuición mediante el conocimiento sensible escarbará la lesión con miras a curarla de una manera más acertada, creyendo firmemente que la cura será efectiva, duradera y creativa.

El cuento breve es una fórmula interesante que conlleva dos desafíos según nuestro criterio, por un lado reta lector a aventurarse en una divertida actividad lógica y estética de tipo lúdica, por la otra, provoca un duro reto a actuar con presteza cognitiva y metacognitiva en un contexto mundial carente de tiempo y espacio. Lo anterior permitirá al lector entrar y salir de un una enmarañada jungla lingüística y lúdica, de hecho, Illas (2008) deduce del cuento breve “fuertes trampas que conjugan lo complejo, lo disperso y lo amplio” (p. 1) representando ello un gran soporte para lo asumido con anterioridad. En fin, el cuento breve resuelve en un corto tiempo aquello que partiendo de novelas probablemente nos ocupe un tiempo y un espacio que el lector no tiene a su disposición todavía, claro está, él mismo se inducirá hacia ello pues el cuento breve es muy seductor al punto de provocar tal excitación para que la persona en su proximidad temporal se acerque sutilmente y con sumo agrado a textos de mayor complejidad y longitud literaria.

El texto literario breve, así como otros tantos textos literarios son una unidad con sentido estético, lúdico, recreativo y hasta informativo si se le considera pertinente. Además de ello, todo texto en líneas generales es un constructo comunicativo ordenado, no obstante, el texto literario breve es una unidad que no siempre presenta un ordenamiento lógico y estructural, he allí donde los sentidos construidos por el lector deberán emerger de un proceso reconstructivo, Bonilla (1997) nos hace una comparación del texto con un espacio urbanístico, en ambos debe haber señalizaciones que de manera direccional permitan a transeúntes y lectores dirigirse con éxito hacia destinos previamente delineados; lo complejo es cuando tales luces direccionales no aparecen en el entramado textual, es allí cuando nuestro autor refiere que en ese caso el lector en tanto receptor o transeúnte “acepta realizar un esfuerzo adicional de procesamiento para compensar sus errores e imperfecciones formales y para recuperar la información elidida e implícita” (p. 9) dándose así un proceso que para el autor y el texto que éste produce es un requisito indispensable pues de tal aceptación se abrirán los caminos de bosque en la ruta hermenéutica del sujeto lector. En definitivas, lo que al principio era una desunión pasa a ser un universo de vasos comunicantes, es decir, si al comienzo autor, texto y lector estaban alejados, ahora, después de un pacto de aceptabilidad, consentimiento y beneplácito se fusionarán un solo horizonte de significación.

Ahora bien, el texto es entendido universalmente como aquella expresión oral, escrita o gestual capaz de comunicar, de hecho, la lingüística a través de sus estudios en torno al texto han propuesto distintas reglas para sentar las bases teóricas y prácticas en torno al mismo. Beaugrande y Dressler (1997) nos aportarán siete normas muy atinentes a las propiedades a cumplir en el caso del texto, ellas son la cohesión, coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad que al estar presentes en un texto tales características será suficiente para que se geste aquello que los autores denominarán como “textos genuinos” (p. 35). Desde luego, en el caso de muchos textos, incluidos los de corte literario breve no siempre serán capaces de ofrecer al lector dichas características lo cual significará dos cosas importantes a saber, no por dejar de tener algunas de estas normas dejarán de ser textos, tampoco por no poseerlas será impedimento para deducir de ellos elementos comunicativos pues allí se utilizarán mecanismos

cognitivos, hermenéuticos e intuitivos para recuperar la información que no está expresada literalmente y con estrategias discursivas.

Como dijimos antes, este trabajo es la continuación de otro previo en el que analizamos varios cuentos literarios breves a la luz de dos normas textuales como lo son la cohesión y la coherencia. En el caso que nos ocupa, se trabajarán otras reglas presentes en los textos propiamente dichos y de allí partir hacia los relatos breves verificando si ello aplica a tales composiciones. Es probable que la teoría lingüística no se ajuste a los ya acostumbrados y clásicos discursos literarios disruptivos, por ello, nos tocará fusionarnos a la estética de las narraciones breves haciendo interpretaciones que a la vez los justifiquen desde una lógica tanto inductiva como deductiva.

Un texto literario en sí cobra vida una vez que se fusiona junto a la cultura general y los conocimientos de sus usuarios en tanto lectores acuciosos. Por ello, la teoría de la lingüística textual habrá de trabajar más en el sentido común del texto que en aquello que se sale de la norma, Beaugrande y Dressler (1997) invitarán a cambiar “todo determinismo por lo probabilístico” (p. 40) puesto que esa vertiente nos permitirá deducir lo que a menudo sucede y no aquello que de manera constante y frecuente produce el texto como cantera de sentidos en el lector o receptor. Justo a partir de esta importante premisa daremos comienzo al análisis literario de cuentos breves demostrando que ellos contienen peculiaridades propias de las reglas propuestas por los autores antes referidos.

Las estrategias de cohesión y coherencias que fueron aplicadas en textos literarios breves en el texto anterior radicaban directamente en el escrito, ahora se trabajará lo pragmático que funda sus principios en aquello que expresa un escritor o en todo caso un hablante si es que de pronto la comunicación de da de manera oral. Para Beaugrande y Dressler (1997) la pragmática permite vislumbrar la intencionalidad de quien escribe y ésta a su vez “se refiere a la actitud del productor textual” (p. 40) siendo sus enunciados un fruto vivo de aquello que desea efectuar en sus receptores. Tales intenciones se habrán gestado al calor de una planificación previa en la que el escritor se ha dispuesto a entramar todo un tejido en el que atrapará a sus lectores mediante estrategias del discurso de tipo estética y retórica.

Una muestra de la intencionalidad en tanto pragmática literaria la veremos en el siguiente cuento breve escrito por Lucía Rodríguez Mourazos oriunda de La Coruña en España. En dicha narración encontraremos de una manera bastante explícita la pretensión de la escritora al momento de presentar su obra a los lectores quienes forjarán sus horizontes de sentido una vez iniciada la actividad estética de lectura. Siendo así, veremos como una exposición de motivos llega a un público lector queriendo convencerlos de algo que es logrado mediante estrategias discursivas en tanto retórica literaria. Leamos entonces:

Título del cuento: Duendes al plato

Autora: Lucía Rodríguez Mourazos

Voy a compartir contigo un secreto que solo unos pocos niños privilegiados conocemos y que, por su importancia, tendrás que guardar en el fondo del cajón de los secretos, fuera del alcance de ningún padre, ***cubierto de valientes peluches*** que lo custodien.

En el fondo de todos los platos hondos, los que usan los papás para la sopa, los caldos y las lentejas, viven unos seres tan diminutos que durante siglos se pensó que eran invisibles. Son tan tan pequeñajos que solo los ojos nuevos de los niños pueden verlos, y eso si se fijan bien y ponen mucho empeño.

Después, en cuanto creces, por mucho que quieras tus ojos, no podrán volver a verlos.

Son seres mágicos cargados de poderes de lo más variado que se pasan al que se los come. Yo, que no era muy amigo de la cuchara, siempre que tengo oportunidad me voy a comer a casa de la abuela, que no perdona un primero de plato hondo ni en verano y, come que te come, voy vaciando el plato y ***abriendo cada vez más los ojos para poder verlos*** al llegar al fondo.

Y nunca me decepcionan. Allí están, con sus calzas marrones y su camisa amarilla, con el gorro picudo y ***unos divertidos zapatos cuyo color varía en función de los poderes***. Si te comes uno con zapatos rojos, ***te aseguras el poder convencer a mamá y a papá de lo que quieras***, el de los verdes ***te permite correr a la velocidad del viento***, el de mocasines marrones ***te enseña a preparar a los árboles más chulos del patio del cole***, las sandalias azules ***te hacen nadar casi sin rozar el agua*** y el de las botas naranjas ***te permite meter los pies en los charcos sin que entre ni gota de agua en los zapatos***, el de los botines blancos y ***negros me hace leer y escribir como si ya fuera grande*** y no veas cómo se pasa con los cuentos que tengo en casa. Y así, cada día, voy conociendo tipos nuevos y ***probando sus poderes***, sin reparar en que, ***a cada cucharada me voy haciendo más y más grande***.

Ayer cumplí 7 años y casi llego al timbre de casa de los abuelos, y eso que viven en un noveno. Para celebrarlo, me empeñé en que mamá me hiciera crema de zanahoria y, a medida que me acercaba al fondo y por más que me empeñaba, no veía duende alguno.

Tan solo me quedaba una cucharada cuando apareció un tipo menudo ***con chanclas de playa llenas de peces y soles***. Me acerqué tanto como pude para verlo bien y, el muy golfo, me llenó la nariz de crema de zanahoria mientras trataba de bajarse de la cuchara.

Yo lo perseguí por el plato hasta ***darle caza*** en el borde, a punto de saltar a la mesa. ***Lo acorralé*** con miga de pan y lo subí de nuevo a la cuchara. Abrí la boca bien grande y, ¡para dentro!

Saqué la cuchara limpia y reluciente justo en el mismo momento que sentí un fuerte pinchazo en la punta de la lengua. Abrí la boca, saqué la lengua y me quedé bizco tratando de ver qué tenía en ella. Pegado a la punta, agarrado como una garrapata, estaba el duende de playa enfadado y gruñón.

Tosí, escupí y lloré, pero no me soltó. Traté de arrancármelo con los dedos pero se aferró tanto que casi me tuve que parar por miedo a arrancarme la lengua.

Mamá, que siempre presume con las otras mamás de lo bien que como, no podía creer lo que veían sus ojos. Nerviosa, se acercó a mí tratando de tranquilizarme, pero lo único que consiguió fue ***descuajeringar*** el molinillo de pimienta que tenía en sus manos y hacer que todo su contenido saliese volando.

La cocina se llenó de polvos que parecían pica pica y, sin poder remediarlo, estornudé con fuerza. El duende se subió a uno de los *“perdigones”* de mi estornudo y salió disparado, yendo a aterrizar a la *comisura* de los labios de mamá que, muy alborotada, se llevaba las manos a la boca y hacía, sin querer, que el duende se colase en ella.

Un gran vaso de agua remató la jugada, haciendo que el pequeño ser terminase en el fondo de estómago de mamá *en un periquete*.

Aquella tarde fue estupenda. Mamá se convirtió en una sirena que cabalgaba por el salón en un enorme caballito de mar. Jugamos hasta la noche entre peces y algas, conchas y arena. Al final del día, aquel fondo marino volvió a ser, en un suspiro, el salón de casa. Agotados nos fuimos a la cama.

No volví a ver ningún otro duende, al menos hasta la fecha, pero sigo tomando sopas y caldos y fijando mi mirada en el fondo mientras hundo la cuchara y cruzo los dedos para volver a encontrarme con un duende en chanclas.

Fin.

Es evidente que la autora en este cuento se propone convencer a su público en tanto lectores infantiles acerca de la importancia de alimentarse, ello es posible gracias a un proceso persuasivo literario basado en la comunicación artística. La literatura ante todo es un evento dialógico, para quedar persuadido es necesario que el lector departa junto al texto procurando absorber de este último los cometidos del autor, para van Dijk (1987) es bastante conocido el principio de que todo discurso pragmático apunta “su atención a la acción” (p. 172) como actos de habla surgidos en contextos específicos de tipo cultural, histórico, espacial, físico y geográfico. Tal accionar, más que un simple acto expresivo por parte de un autor es el gran evento en el que de manera recíproca los receptores en tanto lectores se hacen de una obra que convoca su atención desde lo estético, quedando demostrado así un humanismo social de unión entre productores de sentidos y beneficiarios que persiguen un conocimiento más sensible del mundo que les circunda.

Una vez que iniciamos la lectura del cuento apreciamos un discurso bastante cerrado a la manera de secreto en el que solamente los niños podrán obtener al punto que incluso el narrador recomendará que custodien valientes peluches. En el discurso literario hay un misterio a descifrar pues el lector deberá resolver la diferencia entre los ojos nuevos de un niño y la mirada ya vencida de un adulto, ello en función de que estos últimos se verán impedidos de observar la presencia de diminutos duendes que habitan las profundidades de los alimentos. Lo cierto del caso es que los pequeños seres cumplen una función según sea el color de sus zapatos una vez ingeridos ellos a través de los alimentos por parte de quienes los degustan, es allí donde percibimos una intencionalidad a través del discurso pragmático y literario por parte del autor.

Como pudo apreciarse al leer el cuento, la función que cumplía cada duende una vez que

los infantiles comensales los digerían variaba según fuera el color de sus zapatos, botas, sandalias o chanclas. Así, el poder de ellos trasladaría a cada niño una capacidad diferente entendida como un poder para desarrollarse astuta y ágilmente en sus entornos y contextos más cercanos. Estos poderes adquiridos por cada invitado a la mesa sería la consecuencia lógica de consumir la comida que sus respectivos padres o representantes le habrían servido en cada mesa de los hogares.

La comunicación literaria es ante todo un acto estético capaz de captar la atención de un público con profundos intereses centrados en la ampliación de sentidos, sabiendo que el acto de lectura es por un lado la piedra angular del conocer sensible pero también el detonante que hace eclosionar la imaginación creadora. Una obra literaria es pragmática pues en su conexión con sus lectores se dejará ver su condición como “acto verbal es apropiado (appropriate) en relación con un contexto” (van Dijk, 1987, p. 172) que se construye en medio una de serie de hechos perceptibles e interpretables por los observadores, receptores o lectores. En el cuento *Duendes al plato* de la autora Rodríguez Mourazos se observa tal adecuación pues generalmente en una cultura hogareña es conocido el lugar común en que muchos niños muestran apatía y rechazo al momento de consumir sus alimentos llevando a la creadora a expresarse ficcional y fantásticamente para cambiar dichos patrones instaurados en nuestra extraña sociedad.

Diremos con profundo convencimiento que toda acción comunicativa lleva implícito el germen de la intención, sea literario o no estos discursos están permeados por los deseos de cambio de su enunciante. Ante esto, van Dijk (1987) sumará los principios de “conocimiento, conciencia, control y propósito” (p. 173) a la pragmática comunicacional en vista de que todo productor de sentidos, más cuando se trata de un creador literario quien construye sus enunciados desde lo subrepticio y el sigilo retórico. Lo planteado por el autor neerlandés es bien pertinente ya que el escritor de una obra estética y literaria conoce el mundo y su cultura contenida como capital simbólico le permite enunciarse creativa e ingeniosamente a los fines de establecer dominios en sus lectores concretando así sus cometidos artísticos. Llevándolo al plano del cuento *Duendes al plato* diremos que todo ello se cumple de manera acertada, sin lugar a dudas su autora conoce, reflexiona y vence ante sus lectores pues su fin es alcanzado por medio de su arte expresivo pragmático.

Siguiendo la idea anterior, es pertinente plantear la idea ambigua en torno al cuento breve pues su estética se expresa desde lo confuso y a veces llevando al lector por ese camino tenebroso de lo disímil en cuanto a las áreas borrosas de la narración. El discurso en tanto escritura creativa y literaria apunta a lo polivalente, más con el cuento breve que utilizando pocas palabras nos lleva a crear mundos posibles desde la imaginación y el pensamiento crítico, Calsamiglia y Tusón (2001) dirán que la escritura tendiente a lo estético, creativo y lúdico “dará vigor a la conciencia” (p. 72)

por su gran peso propositivo lo cual aporta los ingredientes necesarios para la transformación del sujeto pensante y sintiente. Sólo una conciencia libre logrará aproximarse al evento literario para luego distanciarse lo más cauto posible, tal lejanía posibilita la reflexión del mundo abstracto presente en la narración, cambiando de esa manera la visión de quien lee, es a partir de allí que la fusión de horizontes impulsa al receptor a una estética transformación de sí.

Lo más interesante es que una prosa escrita ayuda al lector a fortalecer su prosa en tanto desenvolvimiento oral, los beneficios de la lectura resultan de largo alcance ya que es una formación que perdurará toda la vida, esto último en función de un receptor seducido por el arte y la estética literaria. Calsamiglia y Tusón (2001) ubicarán el discurso literario escrito como prácticas sociales, de allí que estén “constituidos por rasgos históricos y sociales ligados a cada cultura” (p. 77), permitiéndonos dilucidar que al leer a un autor estamos absorbiendo sus vivencias y sus circunstancias paradigmáticas, de allí que un creador y su receptor crezcan paulatinamente a medida que la lectura reflexiva va avanzando. El discurso escrito literario es un ámbito enteramente reflexivo que a su vez está dividido en parcelas denominadas históricamente como géneros, más que literarios discursivos, quizá el más joven y rebelde de todos ellos sea el relato breve, su impronta nos ocupa hoy en torno a la pragmática comunicativa desprendida de ellos, específicamente la atinente al relato *Duendes al plato*.

La expresión escrita literaria, como otras manifestaciones textuales conllevan efectos en sus receptores, ello es la consecuencia lógica de una interrelación un usuario y la información contenida en el texto. Ya la informatividad del texto literario breve lo abordaremos en un próximo estudio, no por ello dejaremos de resaltar que es ella una de las propiedades textuales a través de las cuales se concretará el propósito pragmático del autor, justo en ese punto Domínguez Caparrós (1987) nos señala que al ser la pragmática literaria una de las jóvenes disciplinas, emerge como “una finalidad dentro de la literatura valiéndose de lo retórico” (p. 90) y con ello provocar un cambio que no sólo afecto lo cognitivo sino que va más allá al tocar fibras sensibles en el lector. Ese toque sensible, propiciado desde estrategias literarias es lo que permite entrar al campo de un humanismo estético propio de sujetos plenos de emociones; acá no trabajaremos lo retórico pero al menos será propicio decir que desde ello germinan los actos de habla en tanto expresiones artísticas comunicativas.

Según el valor de uso del lenguaje, los relatos breves son expresiones artísticas y estéticas contruidos desde lo fragmentario, de allí precisamente que sus lectores rescaten gran parte de sus valores sýgnicos. El cuento breve dentro funda sus bases en lo esquivo, ello funciona como un atractivo que resulta agudamente vital a los fines de que cada lector lo totalice o lo edifique según

su criterio, tal como lo justifica Boccuti (2013) el lector termina “irradiando al texto en su sentido global” (p. 3) debido a que arma una realidad desdibujada en su raíz, es el lector quien muestra sus capacidades regando las raíces del relato breve que gracias a sus cuidados hará visible su tronco, ramas y copioso follaje. Siendo así, tanto creadores como lectores acorrallarán la realidad construida en tanto teorías verificables, de esa manera se tornarán disímiles desde procesos ficcionales, irónicos, humorísticos, desacralizadores y paradójicos.

La lectura y la escritura creativa es en definitiva un tablero de juego en el que de manera infinita caben posibilidades según sean las estrategias de cada lector ingenioso. Este tipo de escritura, engañosamente pareciera ser la expresión de un solo camino para algunos lectores cuando en realidad se multiplica cada vez que se le va conociendo sus intersticios lúdicos, Wittgenstein (1988) dirá que ante la unicidad lúdica la misma obra de arte nos dirá que “esos no son todos los juegos” (p. 21) que podrán emerger desde la narración que siendo rica en juegos del lenguaje se multiplicará en cada receptor capaz de producir su propio tiempo de juego, alcanzado el nivel de un jugador infinito. Cada senda o posibilidad lúdica ofrecida por una narración breve y recuperada por el lector esclarecerán ampliamente el panorama pues en cada avance se logrará percibir mediante inferencias e intuiciones la finalidad del discurso total y de cada término allí presente, de allí la importancia de estos principios de pragmática en tanto filosofía del lenguaje.

La lectura de cuentos breves desde esta óptica pragmática resulta un entretenido ejercicio para el lector más que una enseñanza metódica anclada a sistemas ortodoxos y sobre todo a didácticas alejadas del placer textual. Visto de esa manera, se puede comprobar ampliamente que aquellos maestros preocupados por la lectura literaria cautivan a un público a nivel escolar a partir de incursiones en las formas breves del relato. Este tipo de emprendimiento educativo es, además de una solución a corto plazo la garantía de que seguirá siendo posible la ejecución de proyectos literarios en tanto difusión de lecturas más amenas y tendientes a la formación de un ser más humano y con mayores atributos estéticos. Desde nuestra óptica, diremos que la función pragmática del discurso literario logra una mayor conectividad entre el lector y el texto, o lo que es lo mismo, entre las palabras y su asociación a las cosas de un contexto cultural. Finalmente, este tipo de actividades o propuestas lingüísticas y literarias debería trascender cada día hasta los contextos de aprendizaje, salvo, claro está, que los maestros tomen derroteros diferentes a nivel de una praxis educativa más humana, más sensible pero sobre todas las cosas más parecida a la meta de los lectores.

Referencias Bibliográficas

- Adorno, T. (2011). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Barrera Linares, L. (2009). Mínimo prólogo para un breve manual. En Rojo, V. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. (11-20). Caracas: Editorial Equinoccio.
- Barthes, R. (2003). *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Beauvoir, S. (1967). ¿Para qué sirve la literatura? En: J.P Sartre; S. Beauvoir; Y. Berger; J.P. Faye; J. Ricardou & J. Semprúm. (65-80). Buenos Aires: Editorial Proteo
- Bignami, A. (1978). ¿Qué es la literatura? Buenos Aires: Editorial Boedo.
- Block de Behar, L. (1994). Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria. México, D.F: Siglo Veintiuno Editores, S.A.
- Boccuti, A. (2013). Escritura y reescrituras entre humor e ironía: las microficciones de Ana María Shua. Orillas: *revista d'ispanistica*, 2, 1-11. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/01Boccuti_rumbos.pdf
- Bonilla, S. (1997). *Prefacio*. En: R. de Beaugrande & W. Dressler. Introducción a la lingüística del texto. pp. 10-25. Editorial Ariel.
- Cadenas, R. (2004). *En torno al lenguaje*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A.
- Calsamiglia Blancafort, H. y Tusón Valls, A. (2001). *Las cosas del decir*. Barcelona, España: Editorial Ariel, S.A.
- Colodro, M. (2000). *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Cortázar, J. (1971). *Algunos aspectos del cuento*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Notas de reproducción original: Edición digital a partir de Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 255 (marzo 1971), pp. 403-406. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-aspectos-del-cuento/>
- De Beaugrande, R. & Dressler, W. (1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Editorial Ariel.
- Domínguez Caparrós, J. (1987). Literatura y actos de lenguaje. En: J. A. Mayoral. (Comp.). *Pragmática de la comunicación literaria* (89-132). Arco Libros.
- Gadamer, H. (1976). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, S.A.
- Girard, R. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.

- Gobierno del Principado de Asturias. (2007). *Plan de Lectura, Escritura e Investigación de Centro*. Orientaciones para su elaboración, desarrollo y evaluación. Consejería de Educación y Ciencia. Dirección General de Políticas Educativas y Ordenación Académica. Servicio de Formación del Profesorado, Innovación y Tecnologías Educativas. <https://n9.cl/116r4>
- Illas, W. (2008). *El minicuento y el micro-relato como estrategias discursivas de la ficción minimalista en “Los dientes de Raquel”, “Saltos sobre la soga” y “1001 cuentos de 1 línea” de Gabriel Jiménez Emán*. Trabajo de ascenso. Universidad de Carabobo, Venezuela. <http://mriuc.bc.uc.edu.ve/bitstream/handle/123456789/3891/70002343.pdf?sequence=1>
- Imbert, E. (1999). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, España: Editorial Ariel.
- Huneke, H.W. (2013). La Literacidad. En: H.W. Huneke. Didáctica de la lengua – oralidad, literacidad y el espacio (inter)cultural. (34-52). Proyecto de Cooperación entre instituciones formadoras de maestros y maestras en Alemania, Bolivia, Colombia, Cuba, España. <https://n9.cl/0ecwxt>
- Kant, I. (2012). *Crítica del discernimiento*. Alianza Editorial.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer*. Barcelona, España: Editorial Taurus, S.A.
- Lapoujade, M. (1988). *Filosofía de la imaginación*. México, D.F: Siglo XXI Editores S.A.
- Larrosa, J. (1998). *La experiencia de la lectura*. Barcelona, España: Editorial Laertes.
- Le Guin, U. (2004). *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Editorial digital Tribillus.
- Monterroso, A. (1982). *Viaje al centro de la Fábula*. México: Martín Casillas Editores.
- Ramírez Rave, J. M. (2016). Hacia una retórica y una poética del silencio. *Revista CS*, 20, 143-174. Cali, Colombia: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Icesi.
- Rojo, V. (2009). *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas: Editorial Equinoccio.
- Segovia, T. (1989). *Poética y profética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Solé, I. (2000). *Estrategias de lectura*. Barcelona, España: Editorial Graó.
- Todorov, T. (1996). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A.
- Van Dijk, T. (1987). La pragmática de la comunicación literaria. En J.A. Mayoral (Comp.). *Pragmática de la comunicación literaria* (171-194). Arco Libros, S.L. <https://dialnet.unirioja>.

<es/servlet/libro?codigo=318476>

Vigotsky, L.S. (1999). *Imaginación y creación en la edad infantil*. F. Martínez (Trad.). Editorial Pueblo y Educación. https://proletarios.org/books/Vigotsky-Imaginacion_y_Creatividad_En_La_Infancia.pdf

Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona, España: Editorial Crítica.

El mal en clave simbólica. Una aproximación desde la literatura latinoamericana

Jonathan Briceño Gudiño¹

Recibido: 12-05-2023 **Aceptado:** 28-06-2023

Resumen

Toda experiencia humana está mediatizada por signos: el mundo que construye el hombre a través de la cultura es un mundo de la representación; mediante los textos culturales el hombre se dice a sí mismo y ante el mundo. La literatura, en tanto texto cultural, comporta una posibilidad de comprensión de lo humano que se activa en la instancia de la interpretación. Por ello una reflexión sobre el fenómeno del mal a través de textos literarios abre una ventana hermenéutica que permite una aproximación a los modos en que el hombre ha ordenado simbólicamente la experiencia humana del mal en el discurso estético. Para Paul Ricoeur, el estudio de las manifestaciones del mal debe empezar por el estudio de los símbolos primarios; la mancha actúa como la matriz simbólica del mal. Desde esta perspectiva nos proponemos la interpretación de cinco textos de la literatura latinoamericana: *Matasantos* (1922) de José Rafael Pocaterra, *Los herejes* (1969) de Arturo Uslar Pietri, *Talpa* (1953) de Juan Rulfo (1917-1986), *Del amor y otros demonios* (1994) de Gabriel García Márquez y *El dios de la intemperie* (1985) de Armando Rojas Guardia.

Palabras clave: mal, imaginario, literatura, cultura, mancha

¹ Universidad de Los Andes . jonathanbrice2011@gmail.com

The evil in symbolic key. An approximation from the latin american literature

Abstract

All human experience is mediated by signs: the world that constructs man through culture is a world of representation; Through cultural texts man is said to himself and to the world. Literature, as cultural text, involves a possibility of understanding the human that is active in the instance of interpretation. Thus a reflection on the phenomenon of evil through literary texts opens a hermeneutic window that allows an approach to the ways in which man has symbolically ordered the human experience of evil in aesthetic discourse. For Paul Ricoeur, the study of the manifestations of evil must begin with the study of the primary symbols; the stain acts as the symbolic matrix of evil. From this perspective we propose the interpretation of five texts of Latin American literature: Matasantos (1922) by José Rafael Pocatererra, Arturo Uslar Pietri's The Heretics (1969), Talpa (1953) by Juan Rulfo (1917-1986) Love and Other Demons (1994) by Gabriel García Márquez and The god of the outdoors (1985) by Armando Rojas Guardia.

Keywords: evil, fiction, literature, culture, stain

1. Introducción

Toda experiencia humana está mediatizada por signos: el mundo que construye el hombre a través de la cultura es un mundo de la representación; mediante los textos culturales el hombre se dice a sí mismo y ante el mundo. La literatura, en tanto texto cultural, comporta una posibilidad de comprensión de lo humano que se activa en la instancia de la interpretación. Por ello una reflexión sobre el fenómeno del mal a través de textos literarios abre una ventana hermenéutica que permite una aproximación a los modos en que el hombre ha ordenado simbólicamente la experiencia humana del mal en el discurso estético.

El texto literario constituye una representación discursiva de los mundos posibles del hombre quien al narrar reconfigura los sentidos de lo real. Así, la experiencia humana es reelaborada y resignificada por la *imaginación productora*² que se despliega en el texto. Desde esta perspectiva nos proponemos una aproximación al catálogo de formas que ha construido la imaginación productora sobre la experiencia humana del mal en algunos textos de la literatura latinoamericana.

Las coordenadas teóricas de este ejercicio interpretativo las ubicaremos a partir de la tesis

2 Cfr.: Ricoeur, Paul (2002). Del texto a la acción. México, Fondo de Cultura Económica.

que plantea Paul Ricoeur (1913-2005) en *La simbólica del mal* (1960)³, donde desarrolla lo que pudiésemos llamar *una hermenéutica de mal desde la simbología cristiana*. Para Ricoeur, un análisis del mal debe comenzar por sus manifestaciones simbólicas más primitivas y arcaicas como la culpa. La mancha posee una estructura simbólica que, luego de múltiples transposiciones, hacen de ella uno de los símbolos más estables de la culpa.

En este sentido, para el desarrollo de esta investigación asumiremos la mancha como la matriz simbólica de la culpa. Y desde esta perspectiva, señalaremos algunas de las reelaboraciones y representaciones de la mancha dentro de la literatura latinoamericana.

2. La mancha como matriz simbólica del mal. Un enfoque hermenéutico

Habría que comenzar diciendo una obviedad útil: el mal es un fenómeno exclusivo de lo humano, sólo en el terreno de lo humano encuentra su materialización. En las demás formas de vida no se podría hablar propiamente de maldad, las nociones humanas de “lo bueno” y “lo malo” carecen de pertinencia, pues las conductas y comportamientos están inscritas a los códigos genéticos-biológicos y no subordinadas a la fuerza de la voluntad.

Las respuestas sobre el origen del mal tienen para nosotros el marcado carácter que la ética judeocristiana ha impuesto en un intenso ejercicio de teodicea como intento de explicar el mal, colocando el origen del mal en la condición del hombre como ser extraviado. Así funciona discursivamente la teodicea cristiana: si el hombre está hecho a imagen y semejanza de dios, y dios es perfecto, el mal sólo puede ser causado por las falencias de la criatura humana que lo desvían de su condición originaria de perfección.

Ha costado mucha tinta y mucha sangre en la historia de la humanidad darle legitimidad y coherencia a esta idea paradójica del hombre como ser siempre extraviado que también es, a su vez, la imagen de una divinidad impoluta. Una buena cantidad de sistemas filosóficos se han pensado y una buena cantidad de guerras se han librado para intentar limpiar a dios de todo mal.

Ahora bien, queremos destacar una de las ideas fundamentales del ensayo *Sobre el mal radical en la naturaleza humana* (1792)⁴ de Emmanuel Kant, según la cual el mal no puede ser comprendido racionalmente debido a su naturaleza inaprensible. Para Kant el mal es un desafío al pensamiento. Son muchos los desvelos que el carácter insondable del mal le ha causado a los sistemas de pensamiento. Karl Jaspers lo ha entendido y expresado con precisión: el mal “desafía al pensamiento, porque el pensamiento trata de alcanzar alguna profundidad, de ir a la raíz, y en

3 Ricoeur, Paul (2004). *Finitud y Culpabilidad*. Madrid, Editorial Trotta.

4 Según Kant, en la subjetividad y la libertad radica el mal o el bien en el hombre, el bien es entendido como la libre subordinación de la voluntad buena a la ley dictada por la razón, mientras que la mala voluntad tiene como origen la sujeción a otro sistema normativo distinto a la razón universal.

el momento en que se ocupa del mal se ve frustrado porque ahí no hay nada. Tal es su banalidad”⁵

Por esta razón, ante la imposibilidad de aprehender el mal como categoría filosófica-conceptual, nos parece importante destacar la posibilidad de estudiar los modos mediante los cuales los sistemas culturales, a partir de la lógica cristiana, han organizado simbólicamente el fenómeno del mal en la vida social.

La dinámica dialéctica que preside los grandes textos culturales, por ejemplo, puede dar cuenta del funcionamiento de tales manifestaciones: los discursos religiosos cuyos discursos están contruidos a partir de la nociones de lo sagrado y lo profano; también los sistemas políticos fundan su discursividad en la idea de lo convenientemente bueno y lo inconvenientemente malo para una sociedad determinada en una época histórica determinada; los sistemas jurídicos son mecanismos de control para preservar los valores de lo bueno y lo justo ante los valores de lo malo y lo injusto.

La sociedad, cualquier sociedad, necesita contar con un sistema efectivo que garantice las fronteras entre el bien y el mal, cuando esas fronteras se desdibujan las sociedades se enfrentan al caos, allí reside el germen de las grandes tragedias históricas. Nos atrevemos a decir, entonces, que las culturas están sostenidas por una relación dialéctica entre el bien y el mal: orden-desorden, salud-enfermedad, comunicación-incomunicación, inocencia-culpabilidad, crimen-castigo, verdad-mentira, sagrado-profano, vida-muerte.

Ahora bien, los sistemas culturales no se constituyen al vacío, están insertos en una red de tensiones, intereses y voluntades que se complementan, se entrecruzan, se oponen entre sí. Esta red de tensiones discursivas tienen incidencia en los modos de concebir e incluso de hacer el mal. De allí que las nociones del mal están abiertos a la contingencia de lo histórico y de lo humano, cambiando de piel, reelaborándose, reinventándose.

Si bien el pecado original es uno de los símbolos primarios del mal y una de las racionalizaciones fundacionales sobre el mal en toda la arquitectura cultural de Occidente. Ciorán lo ha dicho con sencillez y profundidad, “no se puede concebir la historia humana sin el pecado original”⁶, señalando hasta qué punto la conciencia mítica es determinante en la comprensión de la praxis de lo real. Paul Ricoeur propone ir más allá del pecado original en la vía para recuperar las dimensiones originales de la experiencia humana del mal. Para Ricoeur el símbolo primario del mal está asociado a la mancha. Este aspecto de su teoría nos parece clave para acometer una interpretación de las recreaciones simbólica del mal en algunos textos de la literatura latinoamericana: *la mancha como esquema primordial del mal*.

5 El texto pertenece a una carta de Arendt a Scholem. La cita es tomada del artículo de Richard J. Bernstein “¿Cambió Hannah Arendt de opinión? Del mal radical a la banalidad del mal” en Hannah Arendt. El orgullo de pensar. Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 237.

6 Almira, J.L. Conversaciones con Emil Ciorán (2003). En Revista A Parte Rei, N° 27, pp.1-10, España.

Nos parece acertada la tesis de Paul Ricoeur para abordar reflexivamente al mal ubicando en el sentimiento de la culpa una de sus manifestaciones fundamentales. En nuestro esquema cultural la culpa, como concepto y sentimiento, ha sido imaginada primordialmente mediante el símbolo de la mancha; desde los textos culturales fundacionales de nuestra memoria, la mancha ha estado asociada a la culpa, “Todo mal es simbólicamente una mancha: la mancha es el esquema primordial del mal” (Ricoeur, 2004, p. 198)⁷.

En este aspecto se reconoce la necesidad de recuperar las formas que asume la culpa en el lenguaje; por medio de la confesión el mal se hace palabra. Por la confesión, la culpa se forja un lenguaje, una base lingüística, un vocabulario:

...la formación de un vocabulario de lo puro y de lo impuro, en el que se explotan todos los recursos del simbolismo de la mancha, viene a constituir la primera base lingüística y semántica del “sentimiento de culpabilidad” y, ante todo, de la “confesión de los pecados”. Ese vocabulario de lo puro y de lo impuro lo debemos los hombres de Occidente a la Grecia clásica. Pero hay en esto una cosa notable, y es que la formación de ese lenguaje de la impureza es fruto en gran parte de una experiencia imaginaria y vinculada a ejemplos fantásticos: ello representa una verdadera creación cultural (FC, p. 192).

Consideramos que la literatura ha sido una de las prácticas culturales del hombre en la que se ha forjado un vocabulario de lo puro y lo impuro. La literatura ha contribuido a imaginar el mal, a darle un lenguaje que permita el ordenamiento dentro de las lógicas de los imaginarios culturales *La representación estética del mal permite señalar aspectos que la ética no logra descifrar.*

3. Gramáticas del mal en la literatura latinoamericana

El mal es veneno y alimento de la literatura moderna: tal es su paradoja fundacional. En la literatura moderna el mal circula como una potencia creadora. Adentrarnos a su dinámica discursiva abre las posibilidades de ensayar modelos interpretativos de lo que podemos llamar la *Gramática del Mal en la literatura latinoamericana*. En este sentido, tomaremos como campo de análisis cinco textos de la literatura latinoamericana cuyo criterio de selección responde a la intención de reseñar una muestra del inmenso inventario simbólico que la literatura latinoamericana ha construido sobre el fenómeno del mal. Tres cuentos: *Matasantos* (1922) de José Rafael Pocaterra (1890-1955), *Los herejes* (1969) de Arturo Uslar Pietri (1906-2001) y *Talpa* (1953) de Juan Rulfo (1917-1986); una novela: *Del amor y otros demonios* (1994) de Gabriel García Márquez (1927-2014); y un ensayo: *El dios de la intemperie* (1985) de Armando Rojas Guardia (1949).

3.1. *Matasantos* o la teología rota

⁷ Para evitar la repetición innecesaria de las fuentes referenciales en lo adelante las citas del texto *Finitud y Culpabilidad* serán reseñadas bajo la abreviatura FC seguido del número de página

Cuando el mal sucede en forma de desgracia el hombre se enfrenta a lo inexplicable, el hombre busca referentes que hagan comprensible su dolor. Pareciera que la racionalización tiene capacidades aluciantes ante lo trágico. El verso más terrible de César Vallejo ha dejado inscrito para siempre esta necesidad de preguntarse por lo incomprensible del sufrimiento: *hay golpes en la vida tan fuertes, yo no sé*.

El hombre moderno, con un dios ya muerto, se refugió en los sistemas de la razón para enfrentar el vacío que dejó el deicidio cuyo diagnóstico se lo debemos principalmente a Nietzsche. Sistemas religiosos y filosóficos han asumido la labor de explicar las desgracias del hombre, de buscarle un origen y hacerlas inteligibles. El cristianismo, por ejemplo, ha establecido una relación causa-efecto entre la culpa y la desgracia: las desgracias son producto del mal humano; quien obra mal recibirá la desgracia.

La desgracia tiene una doble función: castigo y expiación. Quien obra mal debe soportar el castigo correspondiente que, a su vez, le permitirá expiar sus culpas. Cuando el mal no puede ser combatido, debe ser padecido, ese pareciera ser el epicentro del discurso del cristianismo que no pierde ninguna batalla; ante la imposibilidad de vencer el mal propone sufrirlo. Entonces, desde la lógica del cristianismo todo sufrimiento existe porque hay una falta humana que lo antecede. Toda víctima del mal antes ha sido culpable.

En este sentido lo que se conoce como *justicia divina* sería la instancia encargada de repartir los castigos de acuerdo a las culpas cometidas, esto es válido desde la fe, pero ante el análisis crítico la justicia divina pierde su capacidad explicativa: *no hay ninguna equivalencia justa entre el mal que se hace y el mal que se padece*. A tal imposibilidad de armonizar el mal que se padece con el que se hace Paul Ricoeur la ha llamado *teología rota*, para referirse con ello a una “teología que reconoce en el mal una realidad inconciliable con la justicia de dios y con la bondad de la creación” (FC, p.103).

El cuento *Matasantos* (1922), del venezolano José Rafael Pocaterra, nos presenta la poiesis de una teología rota. Juan Tomás es el personaje principal y el agente de la ruptura. Es un personaje en tránsito, pasa del sufrimiento a la confesión y de allí a la ruptura. La historia de Juan Tomás está signada por la tragedia y el sufrimiento:

¡Que a él no lo abandona la desgracia! Después de lo de María del Carmen: irse con compadre Ignacio, y dejarle la chiquita, su Carmita, que tenía los párpados pegados, velando eternamente, como dos pedacitos de lacre (...). Luego el mal encuentro con aquel hombre, el sendero solitario, la riña, los machetazos. Un año de cárcel, la niña recogida por caridad en casa de unos vecinos, el conuco arrasado, la choza en ruinas, y los cuatro animales ¡toda su hacienda! Mal vendidos o robados por aquel momento, por aquella mala hora (p.368)⁸

8 Todas las citas textuales del cuento *Matasantos* pertenecen a la edición señalada en la bibliografía del presente tra

Luego de aquella mala hora y de pagar parte de su castigo en la cárcel a Juan Tomás lo mueve solo una intención: recuperarle la vista a su hija Carmita. Aunque “los doctores” le dijeron que no había remedio para los ojos apagados de la niña, Juan Tomás, que era un hombre de fe, sabía que dios ha dispuesto de los santos como sus mediadores para ayudar al hombre a sobrellevar las penas. Le ofrece a San Blas “una fiesta de veinticinco reales, música, cohetes, sancocho para el cura y las seis libras de cera que le encendería todos los meses” (p.368), todo ello a cambio de un favor de su santo.

La promesa estaba hecha, el pobre hombre acude a la iglesia y con las promesas de rigor del cura sobre la redención y la salvación eterna vendrá la propuesta: “¡Bueno, hijo, bueno; la fe te salvará! Ya verás...-y luego, abordándole de repente le preguntó severo: ¿Cuánto hace que no te confiesas?” (p. 370). Como forzando una respuesta, en un innegable tono de soborno, el cura insiste: ¿Y por la salud de tu hijita, no lo harías ahora? (p. 371)

Por la confesión el hombre saca a la luz sus culpas, se reconoce culpable-pecador, y al arrepentirse puede acceder entonces al perdón cristiano. *La confesión es la vía más corta para librarse de los terrores de la justicia divina*. Cabe señalar aquí en sentido metafórico del lenguaje de la confesión de Juan Tomás:

La confesión fue larga y laboriosa. Echado de rodillas sobre las baldosas con el brazo del señor cura alrededor del cuello, *vació de su alma aquel saco de culpas*, ‘desde el hondo rencor que le salpicó de sangre’ hasta la picardihuelas de la merma del maíz. Dolíale al pobre hombre todo, las faltas propias y las ajenas (372)⁹.

Cumplido el ritual, Juan Tomás se siente liviano y lo embarga una ilusión sostenida por el muro robustecido de su fe. Creía haber encontrado una explicación a sus desgracias y también la redención de las culpas que tantos males le habían traído. Cumplido el ritual simbólico de la confesión solo quedaba esperar por la actuación milagrosa de la justicia divina a su favor.

El regreso de Juan Tomás a su pueblo lo sorprenderá con una tragedia que lo llevará al extremo del dolor y el desamparo, su hijita ciega, que ante la ausencia de su padre había salido a buscarlo, acababa de ser despedaza por el tren que la encontró sobre sus rieles. La niña había quedado reducida a una mancha de sangre y carne. Es una escena bastante grotesca que termina con el comentario terriblemente irónico de un vecino: “solo un milagro ha podido salvarla”. Es en este punto del cuento cuando la teología se rompe.

Es significativa la resolución que toma el desamparado padre: regresar a la iglesia machete en mano para vengarse de los santos. Una frase dirigida a San Blas, anuncia el rompimiento:

bajo. Al respecto, para evitar la repetición innecesaria de la referencia, en este apartado sólo señalaremos el número de página a la que pertenece la cita textual.

9 La cursiva es nuestra.

“desgraciado, maldita sea tu alma”. Es este uno de los aspectos que nos interesa describir, la forma en que se produce la ruptura y su sentido marcadamente simbólico. Pues desde la promesa al santo, pasando por la confesión y finalmente en el ultraje que se realiza a la iglesia se pone en juego una dinámica simbólica. Este cuento tiene una herejía palpitando en su corazón: la culpa ya no será del hombre sino de los santos. Juan Tomás concreta su venganza:

...los santos todos, los más graves y barbudos, las vírgenes más tímidas dentro de sus largos ropajes, los bienaventurados que parecían querer librar al divino Niño de aquella agresión salvaje, cayeron descabezados, vueltos añicos entre amasijos de mantos, coronas de latón y sagrados símbolos (p.375).

El ultraje adquiere dimensiones extremas, se va en contra de los símbolos fundamentales del cristianismo. Esto pasa cuando la justicia divina es incapaz de explicar el mal. Esto pasa cuando los símbolos fallan.

3.2. El terror ético en los herejes

¿Hasta dónde es capaz de llegar el terror ético de los hombres?, cuando la amenaza del castigo ético se despliega, el hombre se llena de terror y miedo. En el discurso cristiano existe una correlación entre el orden ético de la mala acción y la posibilidad de sufrimiento físico. Quien actúa mal, quien está manchado, será castigado por la enfermedad, la muerte y el dolor. Así el mal y el sufrimiento han quedado simbólicamente entrelazados en nuestra conciencia cultural.

Cuando se viola lo prohibido aparece el castigo. De esta manera se protege lo sagrado que debe permanecer lejano e inmutable ante los hombres. Así el mal moral además de ser explicado lleva implícito una amenaza: quien ha pecado sufrirá. Es lo que le sucede a Macacha, personaje principal del cuento *Los herejes* (1969) de Arturo Uslar Pietri, a esta mujer se le muere su pequeño hijo porque ha entrado en la casa del diablo, violando así su lealtad a dios.

La casa del diablo será la casa de unos vecinos que practican una religión distinta al cristianismo, en palabras de Macacha “...el diablo los mandó para tentarnos. No tienen santos, comadre. No tienen santos” (p.66)¹⁰. Pero Macacha cae en la tentación y entra a la casa de los herejes, el castigo será inmediato, pues al regresar a su casa encuentra su hijito muerto: “¡Ay comadre! Yo sabía que algo malo me tenía que pasar. Yo lo sabía. Pero a mi muchachito, comadre. Eso nunca. Yo lo sabía. Dios castiga sin palo y sin piedra” (p.64). El miedo al castigo es una de las bases en las que se sustenta la ética cristiana para legitimarse.

El miedo se hace efectivo al transformarse en conciencia de pecado, para ello es necesario el establecimiento de una relación personal con lo sagrado, es decir, una relación personal entre el

10 Todas las citas textuales del cuento *Los Herejes* pertenecen a la edición señalada en la bibliografía del presente trabajo. Al respecto, para evitar la repetición innecesaria de la referencia, en este apartado sólo señalaremos el número de página a la que pertenece la cita textual.

pecador y dios. El pecado es entonces algo que se comete *ante dios o contra un dios*. Por lo tanto, hay una *falta* personal que se instala en la conciencia para acusarnos. Al establecimiento de ese lazo personal se le conoce en términos bíblicos como la santa alianza.

La conciencia del pecado se hace evidente en Macacha, quien se culpa por transgredir su alianza personal con su dios: “Dios nos debe castigar, porque hemos dejado entrar el diablo”. El terror ético es uno de los mecanismos de defensa que el hombre ha inventado para enfrentar el mal, para explicarlo y mantener a salvo lo sagrado.

3.3 El “Peso” de la culpa

Talpa (1953), cuento de Juan Rulfo, es la historia de una confesión, la confesión de un hombre sin nombre, hermano de Tanilo Santos. De Tanilo casi no sabemos nada. Tal vez él importe poco dentro de la historia textual, es más importante su llaga. Tanilo es toda una herida contaminada. Alrededor de su carne manchada y podrida gira la confesión de su hermano.

La culpa resuena y retumba como un eco en todo el cuento, la voz del hermano no deja de decirla: “Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos. Lo llevamos a Talpa para que se muriera. Y se murió. Sabíamos que no aguantaría tanto camino; pero así y todo, lo llevamos empujándolo entre los dos, pensando acabar con él para siempre. Eso hicimos” (Rulfo, 1985, p.34)¹¹, “lo que queríamos era que muriera” (p.36), “nosotros los llevamos allí para que se muriera, eso es lo que no se me olvida” (p.38). Para Ricoeur la confesión es la “expulsión verbal del mal” (p.187), en todo el cuento asistimos a esta expulsión mediante la referencia constante a las metáforas de la culpa: la mancha, la impureza, el peso y la sombra.

Natalia, que era la esposa de Tanilo, era también la amante de su cuñado. Su esposo llevaba muchos años con el cuerpo engangrenado y luego de muchos años de sufrimiento éste le pide a su esposa y a su hermano que lo lleven a Talpa, allí estaba la virgen que le curaría de sus males. El largo viaje hará aflorar en Natalia y su amante sus más oscuros deseos, era la oportunidad de quitar a Tanilo del medio.

La culpa no reside solo en haber obligado a Tanilo a continuar el viaje cuando ya no tenía fuerzas para regresar, la culpa que carcome la conciencia del hermano y de la esposa es que deseaban la muerte “lo malo es que Natalia y yo lo llevamos a empujones” (p.35), pues ya no soportaban que sus manos ampolladas se metieran en medio de sus cuerpos calientes de deseo. Incluso en pleno viaje, a un lado del camino y cuando Tanilo dormía, hacían el amor hasta la madrugada.

Tanilo tenía “aquel cuerpo como emponzoñado, lleno por dentro de agua podrida que le

11 Todas las citas textuales del cuento *Talpa* pertenecen a la edición señalada en la bibliografía del presente trabajo. Al respecto, para evitar la repetición innecesaria de la referencia, en este apartado sólo señalaremos el número de página a la que pertenece la cita textual.

salía por las rajaduras de sus piernas y de sus brazos” (p.37). La mancha de la culpa no es material, es simbólica. Es por eso que aunque Tanilo muere, la impureza permanece entre los dos portadores de la culpa. La culpa persiste, “Tal vez los dos tenemos muy cerca el cuerpo de Tanilo (...) lleno por dentro y por fuera de un hervidero de moscas azules” (p. 40). Uno de los sentidos de la impureza como símbolo es que está ligada a la idea de que hay un algo que infecta, a ese algo hay que evitarlo porque ensucia, tal vez por ello Natalia y su amante se esmeraron en enterrar bien profundo a Tanilo.

Al lado de la impureza el hombre ha colocado los ritos purificatorios que sirven para limpiar lo que se ha ensuciado. Todo rito de purificación es también simbólico, opera a través de un lenguaje simbólico que se pone en práctica mediante oraciones y bailes, penitencias y ofrecimientos: “La virgencita le daría el remedio para aliviarse de aquellas cosas que nunca se secaban. Ella sabía hacer eso: lavar las cosas, ponerlo todo nuevo de nueva cuenta como un campo recién llovido” (p.34). La mancha es anterior al rito: el rito tiene sentido porque hay algo que purificar, advertimos una vez más el carácter arcaico de la mancha. Como se trata de un proceder simbólico el rito no puede limpiar directamente tiene que recurrir a “signos parciales, sucedáneos, abreviados, como quemar, alejar, expulsar, escupir, enterrar (p-151), cuando Tanilo entra a Talpa:

...dio en amarrarse los pies unos con otros con las mangas de su camisa para que sus pasos se hicieran más desesperados. Después quiso llevar una corona de espinas. Tantito después se vendó los ojos (...), y así, andando sobre los huesos de sus rodillas y con las manos cruzadas hacia atrás, llegó a Talpa aquella cosa que era mi hermano Tanilo Santos, (...). Y cuando menos acordamos lo vimos metidos entre las danzas (p.41).

Tanilo cumple su penitencia, limpia su mancha y muere, se libera para siempre de los males que le aquejaban. Mientras que el remordimiento consume al hermano y a la esposa infiel: “Yo sé ahora que Natalia está arrepentida de lo que pasó. Y yo también lo estoy; pero eso no nos salvará del remordimiento ni nos dará ninguna paz nunca” (p.39).

3.4. *Del amor y otros demonios. El mal como construcción discursiva*

Sierva María de Todos los Ángeles, es una niña a la que no le alcanzarán todos sus nombres celestiales para librarse del mal que se cierne a su alrededor luego de ser la mordida por un perro en las vísperas de sus doce años. La mordida origina una mancha en su tobillo. El perro y la mancha serán los dos símbolos del mal que le dan entrada y empuje a esta historia plagada de demonios.

Del amor y otros demonios (1994), es una historia hecha por personajes que llevan la marca indeleble del realismo mágico garciamarquianos. Vale destacar la construcción textual de los padres de la niña: a la mancha de Sierva María se suma la pestilencia que destila su madre, Bernarda Cabrera, una mujer que vivía con un hedor a cuevas, pues su adicción por la miel fermentada y las tabletas de cacao la condenaban a una flatulencia permanente. Su explosivo estómago la obligaba a purgarse con antimonio y tomar baños calientes varias veces al día: “obraba sangre y arrojaba

bilis, y el antiguo cuerpo de sirena se le volvió hinchado y cobrizo como un muerto de tres días, y despedía unas ventosidades explosivas y pestilentes que asustaban a los mastines” (García, 1994, p. 15)¹².

El padre de la niña, el marqués de Casaldueiro, era un hombre fúnebre, siempre vestía de luto luego de perder cobardemente al verdadero amor de su vida, un hombre que aun habiéndose casado muy joven vivió virgen hasta que Bernarda le arrebató su virginidad a sus 52 años.

De este amor absurdo nació mal y sietemesina Sierva María quien sobrevivió gracias a la promesa que Dominga de Adviento les hizo a sus dioses. En un párrafo, García Márquez describe la infancia de aquella niña:

La niña nacida de noble y plebeya, tuvo una infancia de expósita. La madre la odió desde que le dio de mamar por primera vez, y se negó a tenerla con ella por temor a matarla. Dominga de Adviento la amamantó, la bautizó en Cristo y la consagró a Olokun, una deidad yoruba de sexo incierto, cuyo rostro se presume tan temible que sólo se deja ver en sueños, y siempre con una máscara. Traspuesta en el patio de los esclavos Sierva María aprendió a bailar desde antes de hablar, aprendió tres lenguas africanas al mismo tiempo, a beber sangre de gallo en ayunas y a deslizarse por entre los cristianos sin ser vista ni sentida, como un ser inmaterial. Dominga de Adviento la circundó de una corte jubilosa de esclavas negras, criadas mestizas, mandaderas indias, que la bañaban con aguas propicias, la purificaban con la verbena de Yemayá y le cuidaban como un rosal la rauda cabellera que a los cinco años le daba a la cintura. Poco a poco, las esclavas le habían ido colgando los collares de distintos dioses, hasta el número de dieciséis (p.60).

Esta descripción nos permite hacer unas primeras inferencias interpretativas de la recreación del mal en la novela: Sierva María pertenece a dos mundos culturales, al mundo de los blancos y al mundo de los negros. Siendo hija de una familia aristócrata duerme y vive en la barraca de los esclavos. Era mentirosa y no aprendió a leer ni a escribir, “‘lo único que esa criatura tiene de blanca es el color’ decía la madre. Tan cierto era, que la niña alternaba su nombre con otro nombre africano que se había inventado: María Mandinga” (p.63).

En la estructura de la novela, Dominga de Adviento funciona como la bisagra que le da estabilidad a esta fluctuación cultural de la niña. Dominga era quien podría traducir los códigos y garantizar cierta comunicación entre el mundo de la casa y el mundo del patio:

Dominga de Adviento, una negra de ley que gobernó la casa con puño de fierro hasta la víspera de su muerte, era el enlace entre aquellos dos mundos. Alta y ósea, de una inteligencia casi clarividente, era ella quien había criado a Sierva María. Se había hecho

12 Todas las citas textuales de la novela *Del amor y otros demonios* pertenecen a la edición señalada en la bibliografía del presente trabajo. Al respecto, para evitar la repetición innecesaria de la referencia, en este apartado sólo señalaremos el número de página a la que pertenece la cita textual.

católica sin renunciar a su fe yoruba, y practicaba ambas a la vez, sin orden ni concierto. Su alma estaba en sana paz, decía, porque lo que le faltaba en una lo encontraba en la otra. Era también el único ser humano que tenía autoridad para mediar entre el marqués y su esposa, y ambos la complacían. Sólo ella sacaba a escobazos a los esclavos cuando los encontraba en descalabros de sodomía o fornicando con mujeres cambiadas en los aposentos vacíos (p.19)

Se comprende entonces por qué con la muerte de Dominga de Adviento deviene el caos: se hacen intraducibles los códigos culturales que convivían en aquella casa, y allí, en el medio, oscilante, quedará la niña con “sus collares de santería sobre el escapulario de bautismo” (p.29). A esto se lo sumará la mordida del perro que desencadenará un conjunto de formaciones discursivas sobre el mal, proceso que si bien está circunscrito dentro de la historia textual a una época histórica determinada (alrededor del año 1750), permite señalar modos de funcionamiento de las nociones del mal dentro de los imaginarios culturales.

Entendemos aquí el mal como texto cultural que se crea y recrea dentro de los discursos culturales. La historia de Sierva María está atravesada por múltiples discursos que giran alrededor de la sospecha del mal de rabia, un hecho cotidiano que se convierte en el punto donde confluyen códigos culturales disímiles que intentan explicarlo y conjurarlo. Allí confluyen principalmente el discurso científico, el religioso y el mítico.

En este sentido resulta sumamente elocuente un pasaje de la novela en el que el padre, guiado por su intención tardía de recuperar a la niña, la saca del dormitorio de la esclavas para llevarla al cuarto de la casa “La niña resistió cuando él quiso llevarla en brazos al dormitorio, y tuvo que hacerle entender que *un orden de hombres reinaba en el mundo*” (p.37)¹³. A la mañana siguiente la niña amanecerá de nuevo en el cuarto de las esclavas, regresará a su mundo primario. Después, el padre intenta infructuosamente construir una frontera: “lo más importante era que no traspasara la cerca de espinos que haría construir entre el patio de los esclavos y el resto de la casa” (p.37). Ya era demasiado tarde.

El proceso de formación discursiva sobre el mal comenzará dos días después de la fiesta de doce años de la niña, la madre se entera de la mordida y ante la sospechada inminencia del mal de rabia examina a la niña encontrando “un mordisco en el tobillo izquierdo, ya con su costra de sangre seca, y unas excoriaciones apenas visibles en el calcañal” (p.21). A partir de este momento, Sierva María es sometida a una serie de diagnósticos desde distintas perspectivas: la madre, los médicos, los curanderos y los esclavos:

El marqués no se confió a Dios, sino a todo el que le diera alguna esperanza. En la ciudad había otros tres médicos graduados, seis boticarios, once barberos sangradores y un número incontable de curanderos y dómines en mesteres de hechicería (...) Un barbero sangrador le lavó la herida con la orina de ella misma y otro se la hizo beber. Al cabo de dos semanas había soportado dos baños de hierbas y dos lavativas emolientes

13 La cursiva es nuestra.

por día, y la habían llevado al borde de la agonía con pocimas de estibio natural y otros filtros mortales. Al principio había resistido con el orgullo intacto, pero a las dos semanas sin ningún resultado tenía una úlcera de fuego en el tobillo, la piel escaldada por sinapismos y vejigatorios, y el estómago en carne viva. Había pasado por todo: vértigos, convulsiones, espasmos, delirios, solturas de vientre y de vejiga, y se revolcaba por los suelos aullando de dolor y de furia. (...) Hasta los curanderos más audaces la abandonaron a su suerte, convencidos de que estaba loca, o poseída por los demonios (p. 70-71).

Paul Ricoeur advierte que “la mancha se convierte en impureza siempre bajo la mirada del otro, y bajo la palabra que expresa lo puro y lo impuro” (FC: 156) En la novela, la mirada del otro será lo que llenará el cuerpo de la niña de todos los males, se ponen en movimiento distintas lógicas de sentido que desde afuera convierten a Sierva María en la más extrema representación del mal. Las chapucerías de quienes intentan curarla terminan causando el agravamiento de la herida ya cicatrizadas, son las creencias y supersticiones las que reviven la herida y hacen supurar de ella todo el mal. El mal no estaba en el cuerpo de la niña sino en el conjunto de prácticas discursivas que la intentan explicar.

Ante lo poco efectivo de los remedios de los hombres el padre desesperado por encontrar un aliciente de esperanza recurre al auxilio de la iglesia, pues ya los trastornos y desvaríos de Sierva María tenían alarmado al obispo, don Toribio de Cáceres, quien da su diagnóstico: “entre las numerosas argucias del demonio es muy frecuente adoptar la apariencia de una enfermedad inmunda para introducirse en un cuerpo inocente” (p. 76), en este punto de la novela se pasa del mal físico al mal ético. “Y una vez dentro no hay poder humano capaz de hacerlo salir” (p.76) siendo ya irrecuperable el cuerpo de la niña se intentaría al menos salvar su alma: la niña es entregada a las manos de la iglesia internándola en el convento de Santa Clara. En el convento la niña conocerá el infierno por obra de quienes intentan salvarla del demonio.

La posesión es otro de los símbolos que se ha inventado el hombre para explicar el mal. El mal también tiene forma de espíritu, de lo invisible que es capaz de penetrar en los hombres para manifestarse, no el balde los fantasmas, las ánimas, los espantos son incorpóreos. Andan por ahí levitando al asecho de un cuerpo para manifestarse.

A Sierva María la encerrarán allí “a los noventa y tres días de ser mordida por el perro sin ningún síntoma de la rabia” (p.41), de allí saldrá muerta luego de conocer los demonios de los dogmatismos, la crueldad del exorcismo y los fuegos del amor. El mal simbólico de la niña contaminará todo el convento,

No ocurrió nada desde entonces que no fuera atribuido al maleficio de Sierva María. Varias novicias declararon para las actas que volaba con unas a las transparentes que emitían un zumbido fantástico. Se necesitaron dos días y un piquete de esclavos para acorralar el ganado y pastorear las abejas hasta sus panales y poner la casa en orden. Corrió el rumor de que los cerdos estaban envenenados, que las aguas causaban visiones premonitorias, que una de las gallinas espantadas se fue volando por encima de los

tejados y desapareció en el horizonte del mar (p.95).

Cayetano Delaura, un joven padre con prominentes capacidades intelectuales y con una prometedora carrera eclesiástica, será a quien se le encomiende llevar a cabo el exorcismo de la niña poseída. Pero Delaura terminará enamorado de ella y por vía del amor entra en el universo de la niña y es tal vez el único personaje en la novela que logra comprender la situación, dudando de la posesión y señalando perspicazmente que el origen del mal estaba en el imaginario colectivo y no en la niña: “creo que los que nos parece demoniaco son las costumbres de los negros, que la niña ha aprendido por el abandono de sus padres” (p. 124).

El mal estaba en otra parte, estaba fuera, en las palabras de quienes ejercen algún tipo de poder dentro de los esquemas discursivos sociales: la medicina, los mitos, la iglesia, la familia. Refiriéndose a la práctica del exorcismo, Delaura llegará a afirmar que “Entre eso y las hechicerías de los negros no hay mucha diferencia” (p. 98). “y peor aún, porque los negros no pasan de sacrificar gallos a sus dioses, mientras que el Santo Oficio se complace descuartizando inocentes en el potro o asándolos vivos en espectáculo público” (ibídem).

Denunciar esto le costará muy caro a Delaura, quien terminará proscrito en el hospital de leprosos sin poder nunca más ver a su enamorada. Sierva María que fue mordida a principios de diciembre, para el 29 de mayo estaba “muerta de amor en la cama con los ojos radiantes y la piel recién nacida” (p. 198). En esta historia pudo más lo trágico, pudo más el mal que se impone desde afuera.

3.5 *El dios de la intemperie* y la resignificación de la simbólica cristiana

No podemos pensar el mal sin pensar en dios. Uno de los pilares sobre los que está construida la estructura cultural y espiritual de Occidente es la imagen de dios. Más allá de la siempre tentadora y bizantina diatriba teológico-filosófica sobre la existencia de dios nos interesa aquí la figura de dios en tanto realidad cultural, en tanto práctica discursiva dentro de la semiosis cultural de Occidente. Este supuesto nos anima a una hipótesis: cambiemos a dios de lugar y cambiarán las nociones del mal.

Para intentar describir en qué medida es determinante la lógica de sentido en la dialéctica dios-mal hemos escogido como campo de análisis el texto de Armando Rojas Guardia, *El dios de la intemperie* (1985), texto que es una exquisita apología de la religiosidad como experiencia interior, íntima y auténtica. Una religiosidad gozada y padecida, buscada desde lo trágico, lo terrible, lo difícil. Una religiosidad que se busca en la intemperie, desde el abandono y la desnudez, desde *el escalofrío ontológico*.

Para Rojas Guardia “en determinados climas existenciales, el único dios en que podemos creer es en el Dios de los místicos” (Rojas, 1985, p. 26)¹⁴, un dios vacío “que entiende todas las

blasfemias” (p. 27). Rojas Guardia propone la recuperación íntima de un cristianismo originario, liberado del dogmatismo de los sistemas religiosos y abierto a las contingencias de lo humano y lo histórico. Tal recuperación intenta colocar a dios en medio de los hombres y su mundo de contradicciones, tragedias y azares. Un dios más humano y menos divino. No para el cómodo refugio espiritual, sino un dios que convive con las experiencias límites de lo humano, es un Dios que se asemeja a “un barranco solemne, solemnísimo” (p.26). Reubicar la figura de dios implica una resignificación de la simbólica cristiana y de su arsenal discursivo.

Mediante una lúcida argumentación, en *El dios de la intemperie* se hace un cuestionamiento a la espiritualidad occidental en cuanto a su carácter reduccionista de las posibilidades morales. Rojas Guardia cuestiona los esquemas discursivos de la ética y el cristianismo institucionalizado, señalando *otros caminos* hacia una religiosidad primitiva.

Esos *otros caminos* serán fundamentalmente lo que él entiende como las *experiencias límites* constituidas por aquello que hace más lucida la conciencia y permiten el conocimiento de dios. En *el dios de la intemperie* el mal es recreado bajo la forma de experiencias límites. Nos atrevemos a hacer esta aseveración por el hecho de que al profundizar en el sentido de lo que Rojas Guardia llama experiencias límites encontramos manifestaciones que nuestro imaginario cultural y sus sistemas institucionales han definido como representaciones del mal: el dolor, la locura, la enfermedad, el cuerpo en éxtasis, lo femenino, el azar, la oscuridad, lo siniestro, la duda, el hades.

Estamos ante una religiosidad que se construye desde el mal. Se trata de una teodicea al revés, que intenta reivindicar las manifestaciones del mal como aspectos indispensables en la construcción de una religiosidad auténtica. En primer lugar, dios es bajado del cielo inalcanzable y etéreo, ya no será el sentido que todo lo puede y la medida universal de todas las normas, tampoco será el dios consolador y salvador: “me asquea el mundillo religioso, la vocinglería eclesiástica, en cuanto reviste de facilidad el vacío” (p.27).

El texto intenta recuperar una interpretación del cristianismo más primitivo a partir de una relectura personal de la simbólica cristiana. Esto posibilita advertir que la idea de un centro del mundo cristiano ya no existe, “ya no hay un afuera profano ni un adentro sacro” (p.63), tal descentramiento caotiza el orden y la estabilidad del sistema religioso institucionalizado. Así, las nociones de lo sagrado y lo profano, del bien y el mal entran en una prometedora crisis simbólica que le permite a Rojas Guardia resignificar importantes aspectos de la conciencia y la conducta humana a partir de un cristianismo revisitado.

Las experiencias límites como caminos hacia la religiosidad auténtica están cerca de lo siniestro, la oscuridad y la violencia. El contacto con el infierno, por ejemplo, es una condición para

14 Todas las citas textuales del texto *El dios de la intemperie* pertenecen a la edición señalada en la bibliografía del presente trabajo. Al respecto, para evitar la repetición innecesaria de la referencia, en este apartado sólo señalaremos el número de página a la que pertenece la cita textual.

tal religiosidad, “la bajada al hades y la noche de la tiniebla son absolutamente necesarias en toda experiencia espiritual trascendente” (p.71), “sin la experiencia de lo siniestro no hay verdadera conciencia” (p.72).

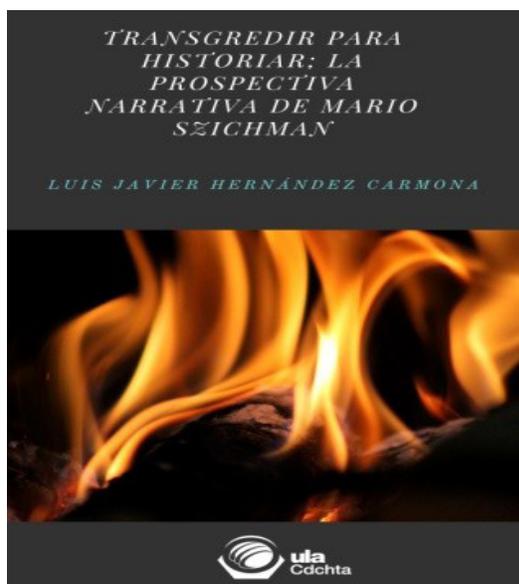
La enfermedad, la locura y el dolor son experiencias fundamentales de la conciencia, y le hacen recuperar al hombre la conciencia de fragilidad, precariedad, finitud y transitoriedad, pues se le ha negado al cristianismo su especificidad como religión del dolor, haciendo de la experiencia cristiana algo insípido y frívolo.

Al negar el dolor también se niega al cuerpo y, por consiguiente, lo femenino. Lo femenino y el cuerpo, tales peligros empobrecen la experiencia religiosa cristiana institucionalizada, por ello el carácter falocrático del cristianismo impide un reconocimiento del rostro femenino de dios y con ello impide su conocimiento pleno. Lo que desde la ética es condenado, es rescatado por la interpretación ontológica que hace Rojas Guardia. El mal adquiere rasgos de positividad y religiosidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- García Márquez, Gabriel (1994). *Del amor y otros demonios*. Colombia, Grupo Editorial Norma.
- Pocaterra José Rafael (2006). *Cuentos grotescos*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 13 a edición.
- Ricoeur, Paul (2004). *Finitud y Culpabilidad*. Madrid, Editorial Trotta, 2004
- Rojas Guardia, Armando (1985) *El dios de la intemperie*. Caracas, Editorial Mandorla,
- Rulfo, Juan (1985). *Obra Completa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Uslar Pietri, Arturo (1992). *Cuentos de la realidad mágica*. Colombia, Grupo Editorial Norma.

RESEÑA DE LIBROS



Hernández Carmona, Luis Javier.
*Transgredir para historiar;
la prospectiva narrativa de Mario Szichman.*

Mérida: CDCHTA-ULA 2016

ISBN: 978-980-12-9081-0, pp. 478

Lucía Andreina Parra Mendoza
Universidad de Los Andes-Venezuela
luciaparra89@gmail.com

Me gustaría comenzar estas notas del libro *Transgredir para historiar; la prospectiva narrativa de Mario Szichman* (Mérida, CDCHTA-ULA, Primera Edición 2016) de Luis Javier Hernández Carmona, significando que este texto nos presenta una profunda teorización literaria a partir de un amplio y magistral manejo de las categorías de análisis que el autor utiliza para estudiar siete novelas del escritor argentino desde la transgresión del referente histórico a la certeza literaria, en el que los textos estudiados surgen a manera de espacios de significación-representación como vastos campos semióticos a través de lo cual se fundan nuevas lógicas de sentido textual.

La obra narrativa de Mario Szichman es estudiada en este texto mediante la interrelación simbólica de las isotopías estructurantes del discurso textual. A partir de la concatenación simbólico-referencial que va tejiendo los discursos en orden dialógico, esta propuesta de lectura nos muestra la mirada significativa y resignificante del discurso estético desde la aplicación de la *Ontosemiótica*¹, perspectiva metodológica que privilegia al ser enunciante y que ha permitido al autor vislumbrar nuevas propuestas de lectura, *lo que permite la articulación simbólica desde la múltiple perspectiva de: autor-narrador-personaje-lector; todos en un cuadrante que apunta hacia la unicidad significativa*. Desde este abordaje metodológico, la obra de Szichman es estudiada desde dos dimensiones: las del referente histórico (crónica histórica) y las de la cotidianidad histórica (crónica urbana). Dimensiones concatenadas por la transgresión histórica y la referencialidad a los roles actanciales del sujeto y sus figuraciones patémicas como eje de los acontecimientos en función de la historia narrada.

1 Hernández Carmona Luis J., 2013

En este sentido, la primera parte del libro nos muestra la propuesta estética de una visión resignificante de una narrativa en tanto crónica; la lectura que Hernández Carmona enmarca y bautiza como *Crónica Histórica* se centra en cuatro novelas de Mario Szichman; entre ellas: *Los años de la guerra a muerte* (2007), *Las dos muertes del general Simón Bolívar* (2001), *Los papeles de Miranda* (2011) y *Eros y la Doncella* (2013); conformando las tres primeras la denominada “Trilogía de la patria boba” que Szichman ha significado en su narrativa a partir del referente histórico del proceso independentista venezolano, y la cuarta novela aquí referida, enmarcada en la Revolución Francesa como otro referente histórico.

En cuanto a la novela *Los años de la guerra a muerte*, la lectura que hace el autor se centra en proponer una visión desde el personaje y su cotidianidad; José Félix Ribas es el personaje histórico que despojado de todas las ataduras históricas es presentado en la historia textual desde su patemia, elemento isotópico que orienta la intención narrativa hacia el centramiento en el personaje como lógica de sentido que permite abordar el acontecimiento histórico.

Asimismo, a partir de la *teatralización* como recurrente estético, surge la lectura de otra interesante historia: *Las dos muertes del general Simón Bolívar* (2001), novela en la que el personaje se mueve entre lo histórico y lo íntimo, y la muerte surge como espacio simbólico-ficcional por excelencia para mostrar el deambular del sujeto en los espacios circunstanciales de lo íntimo, certeza literaria que sostiene al personaje en viaje retrospectivo hacia la historia, pero a la historia de sí mismo, por ello, la isotopía de la retrospección surge a manera de sucesión inversa convirtiendo al personaje en espectador de su propia vida.

Y como toda la obra de Szichman va tejiéndose entre una novela y otra para crear su universo simbólico desde una marcada interrelación de elementos sígnicos, *Los papeles de Miranda* (2011) es la novela que establece relaciones intertextuales con su homóloga *Las dos muertes del general de Simón Bolívar*; y ubica al personaje desde sus sensibilidades y patemias. Es el centramiento en el sujeto desde el cual Miranda-personaje es mostrado desde la orfandad, posicionamiento enunciativo mediante el cual se significa la semiosis textual en que el procedimiento estético permite el desdoblamiento del personaje histórico en personaje novelado.

En referencialidad al cuerpo, en esa indisoluble paridad sujeto-cuerpo, cuerpo-sujeto surge la cuarta novela que se aborda desde esta perspectiva de la transgresión histórica. Nos referimos a *Eros y la Doncella* (2013), novela que tiene como referencialidad histórica la Revolución Francesa y que en su propuesta de lectura involucra la semiótica y el erotismo a manera de ejes concatenantes, en que el orden patémico de los personajes supera el hecho histórico a través de la figuración de lo erótico como instancia sensible que homologa simbólicamente deseo-muerte-placer como

isotopías significantes del discurso textual. A través del erotismo, el cuerpo se hace escenario de la narración, estableciéndose aquí una importante teorización de Luis Javier Hernández Carmona sobre la *Corpohistoria*², la historia como campo semiótico alegorizada a través del cuerpo a modo de gran espacio de la enunciación.

Por su parte, la otra vertiente de esta propuesta estética literaria que toma como referente la cotidianidad histórica para proponer lo que el autor refiere como *Crónica Urbana* no se desprende de la *Crónica Histórica* sino que tiende puentes con ésta para significarse conjuntamente a partir de su mayor campo de significación que en ambos espacios se resignifica y posiciona como centro: el sujeto como acontecimiento.

En la segunda parte del libro se analizan otras tres novelas del escritor argentino, en las cuales el sujeto es la isotopía estructurante de los relatos desde sus instancias enunciativas: *A las 20:25 la señora pasó a la inmortalidad* (2012), *Los judíos del mar dulce* (2012) y *La región vacía* (2014).

En *A las 20:25 la señora pasó a la inmortalidad* (2012), se muestra cómo el lugar desde el cual surge la enunciación del relato supone seres que aún muertos están en los lugares de la periferia desde los cuales llaman a la *espectacularidad*, donde esta última se representa a manera de isotopía fundamental que surge en las novelas que fundamentan los espacios de la crónica urbana.

Por su parte, con *Los judíos del mar dulce* (2012) se va representando lo que Hernández Carmona plantea como la circularidad narrativa en tanto que nunca se rompen los hilos discursivos en la narrativa de Szichman, porque, tal como lo significa el autor, esta novela se encuentra simbólica y referencialmente ligada a la novela antes referida *A las 20:25 la señora pasó a la inmortalidad*. Y como todo el círculo temático de la obra Szichmaniana confluye en el triunfo de la muerte sobre la vida, *La región vacía* (2014) es la novela con la que se cierra esta serie de la crónica urbana, y con ello, el libro en la propuesta del transgredir como forma de leer el mundo. Tomando como referente histórico la tragedia del 11 de septiembre, conocido como el atentado de las Torres Gemelas, *La región vacía* es una estupenda novela que ha permitido al autor de este libro una interesante lectura desde diversas isotopías que nos invita a transitar nuevamente por los acontecimientos históricos a partir de lo que él mismo propone como la transposición de roles entre autor-narrador-personaje-lector.

Desde esta perspectiva, considera el autor que además de la metáfora de región vacía que puede significar el espacio desolado por la destrucción de las Torres Gemelas, *la fotografía es la*

2 Hernández Carmona, Luis Javier (2013) “La corpohistoria y las relaciones sígnicas de la cultura”. *Semióticas de la imagen*. Universidad del Zulia. Maracaibo. Venezuela.

verdadera región vacía. Una región que despoblada de sentido desde los primeros instantes de la muerte trágica y el anonimato de las víctimas, se va cargando de significado en el transcurrir del discurso narrativo.

En el escenario narrativo los puentes los tienden la muerte y la tragedia, escenarios como locaciones simbólicas fundamentales en la generación de sentido y significado dentro de la novela, y en general, en el universo narrativo de Szichman. Escenario narrativo que se carga de nuevas significancias a partir de esta serie de novelas que establecen puentes concatenantes desde sus distintas referencialidades textuales, novelas todas que, como refiere Hernández Carmona, *evocan una región vacía que sirve de epicentro de la significación*, regiones simbólicas que se van cargando de sentido a partir de los personajes y sus acciones, de sus espacios y destinos; tal como lo muestran los mecanismos estéticos de la transgresión histórica que en el presente libro se resignifican desde las certezas literarias.

*El Libro *Transgredir para historiar; la prospectiva narrativa de Mario Szichman*, puede ser consultado a través del siguiente enlace:

www.saber.ula.ve/handle/123456789/43567

ESTA VERSIÓN DIGITAL DE LA REVISTA ONTOSEMIÓTICA SE REALIZÓ CUMPLIEN-
DO CON LOS CRITERIOS Y LINEAMIENTOS ESTABLECIDOS PARA LA EDICIÓN
ELECTRÓNICA EN EL AÑO 2023.
PUBLICADA EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL SABER ULA UNIVERSIDAD DE
LOS ANDES – VENEZUELA EN EL MES DE JULIO 2023

www.saber.ula.ve
info@saber.ula.ve

