

ISSN 0798-1570 (Impresa)
ISSN 2244-8438 (En Línea)

45

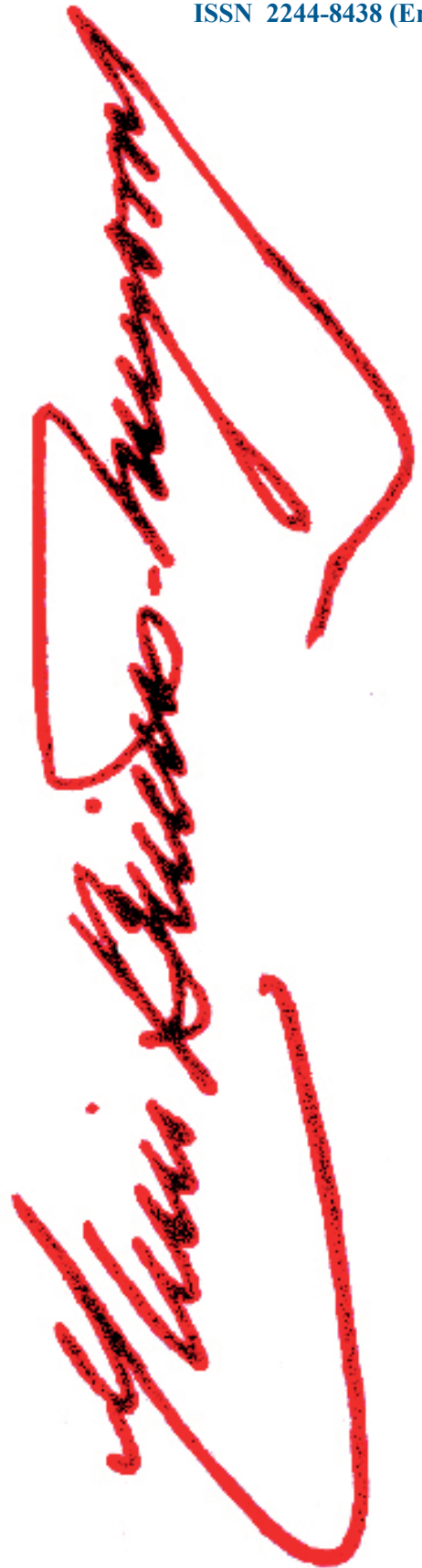
Número
Nueva Etapa
Enero-Junio 2022

Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria,
Lingüística y Estudios Culturales

Universidad de Los Andes. Núcleo «Rafael Rangel»
y de las Artes. Vicerrectorado Administrativo de la Universidad
«Mario Briceño-Iragorry».

Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico
de Los Andes. Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas
«Mario Briceño-Iragorry». Trujillo-Venezuela



Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales
del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas «Marío Briceño-Iragorry»
<http://www.saber.ula.ve/cifranueva/> E-mail: cifranueva@ula.ve

Autoridades de la Universidad de Los Andes:

Rector: Mario Bonucci Rossini
Vicerrectora Académica: Patricia Rosenzweig
Vicerrector Administrativo: Manuel Aranguren
Secretario: José María Andréz

Autoridades del Núcleo «Rafael Rangel» - Trujillo:

Vicerrector: Hebert Lobo
Coodinadora Académica: Silvana Cardozo
Coordinador Administrativo: Rolando Adriani
Coordinador de Secretaria: Carmen Castillo

Editores de la Revista *Cifra Nueva*:

Editor-Jefe:
Juan José Barreto González (Universidad de Los Andes-Venezuela)
Editor-Adjunto:
Yherdyn Peña (Universidad de Los Andes-Venezuela)
Asistente Editorial:
Argenis Dario Valera Delgadillo (Universidad de Los Andes-Venezuela)

Comité Editorial:

María E. Urrutia (Universidad de Los Andes-Venezuela); Carlos Baptista (Universidad de Los Andes-Venezuela); María Fé González (Universidad de Los Andes-Venezuela); Pedro Cuartín (Universidad de Los Andes-Venezuela); Isidoro Requena (Universidad de Los Andes-Venezuela); Víctor Vásquez Medina (Universidad de Los Andes-Venezuela); Alberto Villegas (Universidad de Los Andes-Venezuela); Irida García (Universidad del Zulia-Venezuela); Jesús Enrique Zuleta (Universidad de Los Andes-Venezuela); María de los Angeles Pérez López (Universidad de Salamanca-España); Andrés Martínez Lorca (Universidad Nacional de Educación a Distancia-España); Benjamín Valdivia (Universidad de Guanajuato-México); Hernando Motato (Universidad Industrial de Santander-Colombia); Lisiane Aguiar Machado (Universidad do Vale do Río do Sinos-Brasil); Gloria Favi Cortés (Universidad Internacional SEK-Chile); Marcela Garzón Gualteros (Universidad Antonio Nariño-Colombia); Nisia Martins do Rosario (Universidad do Vale do Río do Sinos-Brasil); Alexis Berrios (Universidad "Simón Rodríguez"-Venezuela); Abad Castañeda (Universidad Sudcolombiana-Colombia); Xiomara Escalona (Universidad de Los Andes-Venezuela).

Responsable de Canje:

Luz Marina Bastidas (Universidad de Los Andes-Venezuela)

Consejo de Redacción:

Alberto Villegas (Universidad de Los Andes-Venezuela); Katuska Briceño (Universidad de Los Andes-Venezuela); Ivonne Ruza (Universidad de Los Andes-Venezuela).

Consejo de Arbitraje:

María E. Urrutia (Universidad de Los Andes-Venezuela); Isidoro Requena (Universidad de Los Andes-Venezuela); Naudy Lucena (Universidad de Los Andes-Venezuela); María Fé González (Universidad de Los Andes-Venezuela); Carlos Sandoval (Universidad Central de Venezuela-Venezuela); Rafael Angel Rivas (Instituto Universitario de Tecnología "Rodolfo Loero Arismendi" -Venezuela); Beatriz Méndez (Universidad Nacional Autónoma de México-México); Eva Guerrero (Universidad de Salamanca-España); Enrique Plata Ramírez (Universidad de Los Andes-Venezuela).

Traducción:

Evelyn Urbina y Daniel Castillo Araujo (Universidad de Los Andes-Venezuela)

Diseño de Portada y Diagramación:

Argenis Valera (Universidad de Los Andes-Venezuela)

Corresponsalías:

Argentina: Roberto Ferro. **Chile:** Gloria Favi Cortés, Leonidas Morales, Iván Carrasco. **Brasil:** Nisia Martins do Rosario, Floriano Martins, Lisiane Aguiar Machado. **España:** Francisco Vicente Gómez, Carmen Ruiz Bamonuero, María Angela Pérez López, Andrés Martínez Lorca, José Zúñiga. **Francia:** Francois Delprat. **México:** Josu Landa, Edgar Samuel Morales, S. Benjamín Valdivia. **U.S.A:** Daniel Balderston, Eduardo Chirinos, Pedro Emilio Carrillo. **Ecuador:** Raúl Vallejo. **Cuba:** Jorge Forret. **Colombia:** Marcela Garzón Gualteros, Hernando Motato, Abad Castañeda.

Financiada por:

El Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico Tecnológico y de las Artes de la Universidad de Los Andes.
Vicerrectorado Administrativo de la Universidad de Los Andes.

País de Edición: República Bolivariana de Venezuela

Indizada y Acreditada en:

CDCHTA (ULA)
REVENCYT: RVC009
LATINDEX: 20191

ISSN 0798-1570

ISSN Electrónico 2244-8438

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY

Depósito Legal: P P92-0047

Depósito Legal Electrónico: ppi 201202ME4019

©Universidad de Los Andes.

Cifra Nueva, revista semestral, indizada, acreditada y arbitrada, editada por el *Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas "Marío Briceño-Iragorry"* perteneciente al Núcleo "Rafael Rangel" de la Universidad de Los Andes (Venezuela), revista de carácter científico y humanístico, cuyos objetivos son promover y desarrollar la crítica, la investigación y la divulgación de temas relacionados con la Literatura, la Lingüística y los Estudios Culturales. Publica estudios y artículos originales, resultados de investigaciones, ensayos teóricos y propuestas que amplíen la reflexión y comprensión en este dinámico campo, dirigida a investigadores, críticos, estudiantes y lectores especializados. Los trabajos publicados son responsabilidad absoluta de sus autores y pueden reproducirse total o parcialmente siempre que se señale al autor y a *Cifra Nueva* como fuente.

Cifra Nueva. Núcleo «Rafael Rangel», Casa Carmona. Avenida Isaías Medina Angarita. Sector Carmona. 4º piso. Trujillo Edo. Trujillo, Venezuela. Telefax: 0058-72-2366182. Apartado postal N° 46. ZP. 3102-A. E-mail: cill@ula.ve / cifranueva@ula.ve. Web: www.nurr.ula.ve/cill

Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales
Nº 45. Enero-Junio 2022. Primera Etapa: Nº 1 al 16 / Nueva Etapa: Nº 17 al 44

Tabla de Contenido

Table of Contents

Págs.

3 **Editorial**

4 **Estudios**

5-21 **Reyes García, Samy Zacarías**

Virilidad, exclusión y perversión: lectura queer de la representación de la homosexualidad masculina en *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa.

Virility, exclusion, and perversion: a queer reading of male homosexuality representation in Mario Vargas Llosa *Los cachorros*.

22 **Artículos**

23-36 **Mahop Ma Mahop, Romuald-Achille**

La breve inmensidad: la poética de Rafael Cadenas en sus *Dichos*.

The brief immensity: the poetics of Rafael Cadenas in his *Dichos*.

37-47 **Hernández Barrios, Evelyn Josefina**

El Caimán de Sanare un imaginario social en la cultura venezolana.

The Alligator of Sanare a social imaginary in the venezuelan culture.

49-57 **Linares Azuaje, Joffred Lorenzo; Silva Araujo, Verónica Andreina; Cuevas Pimentel, Edwin José**

Relevancia de la diáspora africana en el contexto trujillano como antecedente en la construcción de la identidad regional.

Relevance of the african diaspora in the trujillan context as a precedent in the construction of regional identity.

59-67 **Calleja, Laura**

La nueva carne o devenires del cuerpo en dos obras de Mario Bellatin.

The new flesh or becomings of the body in two works by Mario Bellatin.

Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales
Nº 45. Enero-Junio 2022. Primera Etapa: Nº 1 al 16 / Nueva Etapa: Nº 17 al 44

Tabla de Contenido

Table of Contents

Págs

69-76 **Favi Cortés, Gloria**

Walter Benjamín: Calle de dirección única y la semiótica urbana.

Walter Benjamin: one way street and urban semiotics.

77-87 **Graterol, Deisy**

El arte de tejer y la experiencia estética de una mestiza en Berlín..

The art of knitting and the aesthetic experience of a mixed race lady in Berlin.

EDITORIAL

Cifra Nueva ratifica su disposición de permanecer como un espacio abierto donde puedan coincidir distintas miradas que, de aquí y allá, proponen nuevas observaciones a temas o textos algo ya distantes, y, también a los textos que desde sí disponen del mundo como un paisaje donde habita la civilización terrícola. Siempre nos llegan artículos y estudios interesantes. Al reunirlos aquí, se vuelven combinación de lo que representan o refuguran.

Esta cuestión nos permite comprender mejor el papel de nuestro trabajo editorial hecho con dedicación desde una Universidad que en momentos estelares se ufana de sus logros y, en momentos difíciles como el que vivimos, se expresa con sencillez en los grupos de trabajo como el nuestro donde la perseverancia para hacerlo se cristaliza en un nuevo número editado digitalmente. Por tal razón, agradecemos mucho a nuestros colaboradores por hacernos llegar sus miradas a través de sus reflexiones e interpretaciones académicas.

Queda en manos de nuestros acompañantes lectores combinar las manos con los ojos. Limpiar las palabras como diría nuestro recordado Maestro, el Dr. Isidoro Requena. Mezclar, combinar, tejer la lectura, volver a combinar, releer.

Recibimos de las manos que escriben “la crítica, la investigación”. En este número quedan asociadas para “su divulgación” distintos acercamientos semióticos y hermenéuticos que conducen a la hilación del comportamiento de los textos en el grandioso ámbito de la cultura. Así reunir novela y lectura de la representación, poesía, personajes locales, antecedentes de identidades, los devenires del cuerpo, semiótica urbana, autobiografía y tejido,

nos permite ampliar la imagen, acercarnos a propuestas de lecturas, a hallazgos e insinuaciones que esperarán la continuidad del enlace entre las manos y los ojos.

Estan han sido y son la clave en *Cifra Nueva*.

Muchas gracias a todos.

Dr. Juan José Barreto González

Editor Jefe

ESTUDIOS:

VIRILIDAD, EXCLUSIÓN Y PERVERSIÓN: LECTURA QUEER DE LA REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD MASCULINA EN *LOS CACHORROS* DE MARIO VARGAS LLOSA

VIRILITY, EXCLUSION, AND PERVERSION: A QUEER READING OF MALE HOMOSEXUALITY REPRESENTATION IN MARIO VARGAS LLOSA *LOS CACHORROS*

Reyes García, Samy Zacarías*

Universidad Nacional Autónoma de México
México

Resumen

A través de una perspectiva queer, se busca deconstruir la novela corta *Los cachorros* (1967) del escritor peruano Mario Vargas Llosa. Este proceso busca demostrar cómo la inclusión de un personaje homosexual no significa un avance contra los prejuicios sobre la homosexualidad, sino que es la puesta en escena de esta forma de discriminación donde la inclusión termina volviéndose rechazo. Desde esta perspectiva, se hará notar la manera en que se sigue construyendo al homosexual, en *Los cachorros*, como un perverso decadente que sólo tiene un destino: morir trágicamente. Con tal análisis, se hará notar cómo un discurso de crítica literaria formado por el propio Vargas Llosa a favor de la no discriminación y la inclusión positiva de la disidencia y otros marginados, como las mujeres, sigue ausente en su narrativa, por lo menos en cuanto a la homosexualidad.

Palabras clave: Literatura peruana, teoría queer, heteropatriarcado, Mario Vargas Llosa, homosexualidad y comunidad LGBT+.

Abstract

Through a queer perspective, we seek to deconstruct the short novel *Los cachorros* (1967) by Peruvian writer Mario Vargas Llosa. This process seeks to demonstrate how the inclusion of a homosexual character does not mean an advance against prejudices about homosexuality, but rather the staging of this form of discrimination where inclusion ends up becoming rejection. From this perspective, it will be noted the way in which the homosexual in *Los cachorros* is still constructed as a decadent pervert who has only one destiny ---to die tragically. With this analysis, it will be noted how a literary criticism discourse formed by Vargas Llosa himself in favor of non-discrimination and the positive inclusion of dissidence and other marginalized people, such as women, is still absent in his narrative, at least in terms of homosexuality.

Keywords: Peruvian literature, queer theory, heteropatriarchy, Mario Vargas Llosa, homosexuality and LGBT+ community.

*Es egresado de la Licenciatura en Filosofía por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); actualmente estudia la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánica en la misma universidad. Sus áreas de interés son la ética, las ontologías, la crítica literaria y las teorías queer, así como la filosofía francesa del siglo XX-XXI.

Finalizado: México, Septiembre-2021 / **Revisado:** Noviembre-2021 / **Aceptado:** Noviembre-2021

Introducción

La cuestión de la homosexualidad masculina en la literatura iberoamericana ha sido un problema aún por resolver: ¿cuáles son nuestros personajes homosexuales? ¿Quiénes escriben sobre la homosexualidad? ¿Qué relación guarda la producción literaria con la producción cultural de prejuicios en torno a los sujetos que se establecen más allá de la heterosexualidad? ¿Permite la literatura, en el caso de los personajes homosexuales, observar los problemas relativos a las disidencias (antes conocidas como desviaciones) sexuales? Este tipo de preguntas se inserta ampliamente en el modo en que los novelistas han descrito y profundizado en personajes no-normativos. La aparición de personajes no-normativos, sin embargo, no significa la liberación de los prejuicios; al contrario, muchas veces implica insistir en ellos posibilitando que el lector de tales obras vea sus prejuicios reflejados en las obras de modo positivo, impidiendo una crítica hacia tales valores.

En el caso de este trabajo, se analizará especialmente la homosexualidad masculina en *Los cachorros* (1967) de Mario Vargas Llosa donde haremos notar cómo los prejuicios de la homosexualidad poco cambiaron dentro de la creación literaria de mediados del siglo XX. Dicho lo anterior, el método que hemos elegido para analizar la novela es a través de un análisis literario que se presta de las teorías queer. Tales teorías permiten observar los prejuicios con relación a las sexualidades como una situación política que va más allá de las fronteras físicas del autor y que se insertan en una sociedad heteropatriarcal occidental. Así pues, el enfoque viene de las teorías queer, principalmente las producidas por Guy Hocquenghem, Mario Mieli, Didier Eribon, entre otros, que pueden ser comprendidas como teorías literarias y culturales que consienten el análisis de ciertas obras como expresiones concretas de ideas que han permeado el pensamiento y la praxis occidental desde hace muchas décadas. Asimismo, tal proceso de producir

una teoría queer como teoría literaria, está relacionado con el trabajo de Eva Kosofsky en *Epistemología del armario* (1998).

Desde esta perspectiva, el resultado debe arrojar nuevas críticas en función de la literatura iberoamericana del siglo XX, particularmente cuando se trata de autores como Mario Vargas Llosa que ha sido reconocido como uno de los mayores exponentes de la literatura peruana y literatura escrita en español, así como hacer notar que cierta literatura altamente galardonada por el mundo no está libre de prejuicios. Como se verá en las conclusiones, aunque Vargas Llosa no tenga los prejuicios de sus voces narrativas (cf. 2005, 2012), pareciera que su obra mantiene una hostilidad a la homosexualidad, creando una dicotomía entre el pensamiento del autor y las voces narrativas de las novelas.

Debido a la necesidad crítica de esta investigación, dividiremos el análisis en tres apartados: en el primero, analizaremos el problema de la homosexualidad “representada” desde la visión sartriana de Genet como la “voluntad de mal” y como es la lectura de Vargas Llosa sobre esto; en el segundo, el conflicto entre la castración y la vida que Cuéllar, personaje principal de la obra, debe cumplir como “heterosexual”; en el tercero, la situación de la inclusión de la homosexualidad dentro del sistema heteropatriarcal para enseguida producir su exclusión. Por último, nuestras conclusiones que producirán preguntas vinculadas con las producciones literarias que buscamos leer y crear para mejoría de las sociedades, sabiendo que el propio Mario Vargas Llosa apela a una literatura de cambio y crítica social. Esto último no significará silenciar ni prohibir literatura con prejuicios, pues esta permite observar que ciertas cuestiones, en concreto la homosexualidad, sigue hoy siendo comprendida por la sociedad y las voces narrativas de Iberoamérica de modo negativo.

I. Vargas Llosa ante el Genet de Sartre: la voluntad del mal como rasgo del homosexual maligno

En 1968, un año después de que Mario Vargas Llosa publicara *Los cachorros*, Guy Hocquenghem escribió uno de los libros pioneros de las teorías queer: *Le désir homosexuel* (1968). Hocquenghem nunca conoció a Vargas Llosa, sin embargo, sí que tuvo contacto con Sartre, escritor que Vargas Llosa admiraba profundamente. Sartre, en 1952, había escrito *Saint Genet comédien et martyr*, libro donde no sólo se analiza la vida y obra de Genet, uno de los escritores homosexuales y subversivos más importantes de Francia, sino también expone sus prejuicios sobre la homosexualidad. Hocquenghem (2009), al tomar en cuenta el análisis de *Saint Genet de Sartre*, señala que:

La historia de Genet es edificante, no en vano se le llama santo: gozar fuera del sistema deviene, por la gracia de la intervención trascendente de Edipo, una «voluntad de mal», una elección existencial de la cual Sartre describe complacidamente los momentos. La metafísica libertad de elegir la esterilidad homosexual toma el sitio del funcionamiento de la libido productora. La «voluntad de mal» salva, según una inteligencia progresista, lo que el deseo tiene de insostenible santificándolo.

Sartre, por supuesto, tiene razón parcialmente, ya que describe la realidad de cierto imaginario. (p. 92)

El imaginario de Sartre consiste en que “la libertad” es tomada por el homosexual para producir su propia existencia libidinal, es decir: la elección de tomar “la voluntad de mal” como rasgo de la vida es lo que santifica a Genet al elegirse a sí mismo antes que a los otros. Sin embargo... ¿qué elige Genet?, ¿qué elige el homosexual cuando elige su propio deseo? Elige el mal y, en tanto que mal, elige la decadencia. Bajo esta perspectiva que pone a la criminalidad como tomada por sí misma y no producida por los otros, Genet se convierte en un criminal santificado en el imaginario sartriano. Pero la elección existencial malvada

de Genet y sus personajes no borra el rasgo negativo de la homosexualidad, sino que ata esta visión existencial con la idea de que el homosexual, a priori, es maligno. De ahí que Hocquenghem afirme que “puesto que es un ladrón, bien puede ser también «maricón»” (2009, p. 40), para confirmar la idea de que criminalidad, homosexualidad y también locura van de la mano en el imaginario general de la sociedad y en el sartriano. La elección de Genet sólo es el cumplimiento existencial de elegir la libertad, mas no significa la liberación de la homosexualidad de los prejuicios que se le han dado; simplemente, Sartre suspende el análisis de tales prejuicios bajo el arquetipo de un antihéroe ahora santificado.

Pero ¿a qué viene Sartre a este escrito, a qué viene su análisis de Genet? Mario Vargas Llosa admirará la obra de Sartre; verá en él un gran escritor, así como un magnífico pensador. Igualmente, en la escritura de Vargas Llosa se observa las ideas del existencialismo francés desde sus primeras obras, como se manifiesta en “Vargas Llosa entre Sartre y Camus” de Oviedo (1993). Son en estas obras primarias donde los modelos existenciales devienen paradigmas para producir personajes. En el caso de *Los cachorros*, podemos decir que, en el imaginario de Vargas Llosa, Cuéllar representa su “Genet”: arquetipo del homosexual que elige el mal como parte de su propia libertad, más allá de que esta libertad le produzca “locuras”, “perversiones” y “crímenes”. En el libro de Sartre, se sostiene que la homosexualidad es una decisión personal, por tanto, conlleva también la elección del mal:

No se nace homosexual o normal: cada uno llega a ser lo uno o lo otro según los accidentes de su historia y su propia reacción ante esos accidentes. Yo sostengo que la inversión no es el efecto de una elección prenatal, ni de un vicio de conformación endocrino, ni siquiera el resultado pasivo y determinado de complejos: es una salida que un niño descubre en el momento de asfixiarse. (2003, p. 116)

Lo que Sartre afirma, al igual que Simone de Beauvoir cuando postuló que no se nace mujer, sino que se llega a serlo, es la idea de que la homosexualidad sería una identidad cultural que nace a través de una elección existencial en un momento crítico. Para Sartre, la homosexualidad de Genet nace ante el abandono de su madre; en Vargas Llosa, el caso de Cuéllar es la castración. Pero cuando Sartre hace esto, olvida hacer todo el proceso crítico que de Beauvoir hizo con la feminidad: que no hay una esencia de la homosexualidad (la perversión y el mal), ni que esta es una elección libre; asimismo, lo que se espera de un homosexual es contextual, no esencial. Si la homosexualidad entierra sus raíces en un deseo, la expresión de su deseo se convierte en un arquetipo. Sin embargo, con los estudios queer sabemos por Butler (2007) que la performatividad puede ser rechazada o llevaba a espacios donde lo que se espere de uno, no se cumpla. La “anormalidad” sexual, ni tiene que ver con el resultado de la “asfixia del niño” ni tampoco con “elegir el mal” en un sentido criminal, sino con el ejercicio de un deseo que puede ser moral o inmoral según los valores en turno.

Siguiendo con esta elección de la homosexualidad y su igualdad con el mal, se observa en *Los cachorros* la puesta en escena de esta postura donde pareciera que la forma de vida negativa de Cuéllar refleja su perversión homosexual y, como Genet, su pederastia, parece tener como antecedente su castración. En el capítulo 6 de la novela se lee lo siguiente:

Cuéllar ya había tenido varios accidentes y su Volvo andaba siempre abollado, despintado, las lunas rajadas. Te matarás, corazón, no hagas locuras y su viejo era el colmo, muchacho, hasta cuando no iba a cambiar, otra palomillada y no le daría ni un centavo más, que recapacitara y se enmendara, si no por ti por su madre, se lo decía por su bien. Y nosotros: ya estás grande para juntarte con mocosos, Pichulita. Porque le había dado por ahí. (1991, p. 142)

Se constata, en este pequeño párrafo, la desobediencia de un hijo; las acciones peligrosas de Cuéllar y ante todo la frase lapidaria “porque le había dado por ahí”. ¿Qué significaba “darle por ahí”? La aclaración viene más adelante cuando el narrador precisa en qué lugares podían encontrar a Cuéllar y con qué personas:

Su carro andaba siempre repleto de rocanroleros de trece, catorce, quince años y [...] con pandillas de criaturas, mírenlo, mírenlo, ahí está, qué ricura, y qué bien acompañado se venía, qué frescura: uno por uno los subía a su tabla hawaiana y se metía con ellos más allá de la reventazón. Les enseñaba a manejar el Volvo, se lucía ante ellos dando curvas en dos ruedas en el Malecón y los llevaba al Estado, al cachascán, a los toros, a las carreras, al Bowling, al box. Ya está, decíamos, era fatal: maricón. Y también: qué le quedaba, se comprendía, se le disculpaba pero, hermano, resulta cada día más difícil juntarse con él, en la calle lo miraban, lo silbaban y lo señalaban, y Choto a ti te importa mucho el qué dirán, y Mañuco lo rajaban y Lalo si nos ven mucho con él y Chongolo te confundirán”. (1991, p. 142-143, subrayados míos)

El rasgo de pederastia de Cuéllar (“repleto de rocanroleros de trece, catorce, quince años...”) no sólo demuestra su homosexualidad, sino que también obliga a sus “amigos” a alejarlo del círculo social, pues elegir seguir una relación con Cuéllar era elegir la consciencia del mal en ellos mismos, aceptar al otro en su diferencia es aceptar que uno puede ser como él: perverso. Como dice Hocquenghem “la aparición de un homosexual reconocible o confeso conduce inmediatamente a los que le rodean a un terror pavoroso e infundado de ser violados” (2009, p. 27). “Violados” aquí no significa sólo el acto sexual de obligar a alguien a tener relaciones sexuales, sino también a tener “relaciones sociales” con el homosexual y el miedo tajante de ser tomados como homosexuales al juntarse con uno (“si nos ven mucho con él [...] te confundirán”). Como vemos en lo que dicen los amigos, al

final de la cita anterior, hay un miedo tajante de que se les reconozca como perversos a ellos también por sus relaciones con Cuéllar. Ellos excluyen al maricón en su miedo de serlo y reconocen en Cuéllar que él ha elegido el mal, que es una consciencia propia, como si Cuéllar pudiera dejar de desear a los hombres y a los niños por propia voluntad.

A la vez, la homosexualidad de Cuéllar está frustrada en su rasgo de pederastia, pues, como señala Kosofsky, los dos modelos de homosexualidad son el de homosexual “feminizado (como en la cultura protomoderna inglesa y el incipiente modelo de inversión) o, por el contrario, virilizado (como en el modelo pederasta o de iniciación griego)” (1998, p. 179). Dado que Cuéllar es un adulto, es un pederasta feminizado, lo cual lo coloca en un espacio de lo doblemente marginal. No puede ejercer su sexualidad sobre ningún muchacho, pues la falta del falo le impide. Su homosexualidad está igual de impedida que su heterosexualidad. A no ser que podamos, más allá del heteropatriarcado, pensar otras formas de amor no normativas y falocéntricas, como podrá ser el ejemplo de Jean Genet estudiado por Preciado (2019), donde no es el coito y las relaciones sexuales lo que enlace a Genet con sus amantes, sino los actos poéticos y subversivos en la producción de sentimientos intensos (como el robo o la creación literaria). Sin embargo, esta posibilidad no es pintada por Vargas Llosa en ningún momento; la frustración es el único camino delimitado.

Aunando en esto, sí se puede afirmar que Cuéllar representa un perverso, ya que enseña a los “rocanroleros” “a manejar el Volvo”, pero también a estar en el límite de la vida y la muerte, no sólo a través de juntarse con el maricón, sino también al nadar más allá de “la reventazón”, es decir, en mar abierto. Estos nuevos “cachorros”¹, a diferencia de lo que fueron Cuéllar y su pandilla de amigos,

1 La definición del Diccionario de la lengua española (RAE) a cachorros, en este sentido del texto, es la siguiente: “Miembro de las generaciones jóvenes dispuestas a suceder a las anteriores en un ámbito determinado”.

son vistos como perversos por Cuéllar y no como sujetos que por su propia voluntad han decidido tener esa “mala vida” que los amigos de Cuéllar ven en este. Como apunta Hocquenghem “la asociación paranoica entre homosexualidad y criminalidad no sólo constituye una defensa contra la libido homosexual, sino que también la adorna con los encantos de lo sanguinario” (2009, p. 42). Cuéllar se revela como un perverso, criminal, homosexual y, ante todo, alguien que pone a sus acompañantes al filo de la muerte (“encanto sanguinario”).

Como analiza en conjunto Guy Hocquenghem y René Schérer en *Co-Ire: album systématique de l'enfance* (1976), el pederasta (tomado como homosexual) no sólo produce el terror de la violación al niño, sino que también es la posibilidad de producir en sus amantes/raptados la desviación de sus vidas. El pederasta es tomado, en la idea de que la homosexualidad es una enfermedad contagiosa, como un untador de su propio mal a través de raptar por la seducción a los muchachos. Cuéllar representa, en la posibilidad de producir el deseo de los muchachos y no en su rasgo de posible violador, una línea de fuga donde se libera el deseo. Pero como el deseo es negativo, el deseo homosexual, tal actuación sería criminal. Del rapto como fuga Hocquenghem y Schérer manifiestan:

El rapto es rápido, preciso; se coloca más acá o más allá, pero en todo caso al margen de esa red de semiconsentimientos y reticencias que es el pan nuestro de cada día del niño de familia y de los que ni siquiera la fuga solitaria le permite escapar. Por lo demás, el primer hito de la fuga, el acontecimiento que le hace irreversible y convierte el asentimiento gestual en afirmación de sí, está siempre preparado o sancionado por un rapto. [...] Incluso cuando el rapto no es inaugural, se parte siempre al encuentro de hechos inauditos, de situaciones que resultarían escandalosas a los ojos de las familias y de los que permanecen confinados en ellas. El rapto es, pues, la luz del vagabundo y no al revés. (1978, p. 10-11)

En el imaginario de Vargas Llosa, en cambio, con tintes de Sartre, la libertad que ha elegido Cuéllar, al final de la novela (la voluntad de mal), es también la posibilidad de contagiar a los otros con ese mal. Aunque Cuéllar con su propia elección abre la oportunidad de los muchachos de elegir el mal como emancipación, de unirse a él a través de la actividad del deseo que los arrastrará a la libertad, para el narrador de *Los cachorros*, este acto sigue siendo negativo, repudiable.

En ese sentido, Vargas Llosa no comprende que la “consciencia del mal” es, sobre todo, el alegato de Sartre y de Genet como defensa a la libertad más allá de la normatividad heterosexual, lo cual no significa, tajantemente, una criminalidad y un rasgo negativo, sino el acto de “ser-para-sí” que es tomado criminal en tanto que la sociedad ha criminalizado los deseos y no en tanto que en sí sea un acto deplorable. Así pues, en la narración de Vargas Llosa, la elección liberadora de la vida homosexual que el pederasta hace aparecer ante los muchachos es también una condena para ellos. La exclusión de Cuéllar significa la exclusión de la individualidad egoísta que ha decidido elegirse a sí misma, así como la creación de un figura odiable y perversa que debe mostrarse como en decadencia absoluta al elegir su propio deseo como modo de vida; haciendo ver que es imposible una homosexualidad feliz (como sí es el caso de Genet). En ese sentido, no hay una defensa a Cuéllar por parte del narrador, sino al contrario, una lapidaria exclusión. Se confunde la elección de un acto inmoral con una idea de malignidad tomada literalmente.

II. La castración de Cuéllar y la crisis por la emasculación

En el caso de Cuéllar el “rapto” inaugural, aquello que imposibilita una vuelta atrás al sistema familiar heterosexual y a una sexualidad “normal”, es su accidente infantil. La pérdida de su pichula por Judas, el perro danés de la escuela donde estudiaba, que lo mordió en medio de una ducha que tomaba con Lalo después de su típico

entrenamiento deportivo, produjo en Cuéllar un rompimiento de su subjetividad y el devenir de su perversión.

Pero Cuéllar se demoraba porque [...] se metía siempre a la ducha después de los entrenamientos. A veces ellos se duchaban también, guau, pero ese día, guau guau, cuando Judas se apareció en la puerta de los camarines, guau guau guau, sólo Lalo y Cuéllar se estaban bañando: guau guau guau guau. Choto, Chingolo y Mañuco saltaron por las ventanas, Lalo chilló se escapó mira hermano y alcanzó a cerrar la puertecita de la ducha en el hocico mismo del danés. Ahí, encogido, losetas blancas, azulejos y chorritos de agua, temblando, oyó los ladridos de Judas, el llanto de Cuéllar, sus gritos, y oyó aullidos, saltos, choques, resbalones, y después sólo ladridos. (1991, p. 109)

El acto rápido, inesperado y accidental donde Cuéllar pierde su pene, produce desde ese momento los cambios subjetivos y sociales del personaje, o lo que en Sartre se llamaría momento crítico de la decisión. La castración del pene, o la pérdida del fallo, representa la perversión y continua degeneración del personaje que solamente hasta el capítulo 6 tomará la forma de homosexualidad. Ahora bien, el problema de la castración refiere a una concepción de homosexualidad masculina pasiva, donde el sujeto parece perder su masculinidad o teme perderla, como se puede también desglosar de la anterior cita de Kosofsky. “El homosexual pasivo, y es esencialmente de quien hablamos, puesto que resume por sí mismo toda la homosexualidad, está marcado por este pensamiento, por su miedo a la ausencia del pene o su miedo a perderlo” (Hocquenghem, 2009, p. 56). De esta idea de pasividad homosexual se contraponen el de la virilidad como rasgo esencial de la masculinidad. Cuéllar, al perder su pene, debe ahora demostrar que no ha perdido su masculinidad, su carácter de fortaleza; que sigue pudiendo ser un hombre. Como analiza Jasbir K. Puar (2017) al revisar las posturas conservadoras de ciertos homosexuales, “una

postura política que da a entender que la emasculación es indecorosa y antipatriota” (p. 92). Esto significa, especialmente, que no se tiene identidad, que se está contra la identidad masculina cuando el falo ha sido arrancado del sujeto. Se pierde la soberanía.

Del mismo modo, en el análisis hecho por Nettel (2011), en torno a La ciudad y los perros, resalta la idea de que hay una homosexualidad bien vista siempre y cuando esta sea violenta y activa, es decir, siempre y cuando no sea pasiva, sino viril, falocéntrica: “Por una serie recurrente de comentarios que se hacen a lo largo de la novela, parecería que la homosexualidad está bien vista mientras sea activa y se practique con violencia, es decir mientras un estudiante viole a otro, ya que de ese modo demuestra su superioridad física” (p. 93). Se infiere de lo anterior que la emasculación muestra una pérdida de valores y coloca al homosexual emasculado o afeminado dentro de una posición antipatriota o contra los valores sociales que la patria busca producir en los hombres como en las mujeres; es decir, pierde su horizonte de comprensión dentro de lo masculino/femenino.

En Cuéllar, como Genet, se mostrarían como enemigos declarados o “terroristas” de los sistemas de valores nacionales altamente heteropatriarcales, como resalta el análisis de Puar (2017) en *Ensamblajes terroristas*. El rasgo de pasivos o castrados, aquellos que no ejercen la violencia, muestra una perversión de la norma, a través de prácticas anormales o diferentes, afeminadas y hasta extravagantes, como el caso de Cuéllar que se comienza a vestir para llamar la atención de los muchachos: “blue jeans ajustados, camisita de colores abierta desde el pescuezo hasta el ombligo, en el pecho una cadenita de oro bailando y enredándose entre los vellitos, mocasines blancos” (Vargas Llosa, 1991, p. 142). Esta vestimenta que no es acorde a lo que se espera de Cuéllar como un hombre peruano, produce un repudio social que enlazan tanto a Genet como al personaje de Vargas Llosa, en una especie de terroristas al

sistema nacional de sexualidad heterosexual. De ahí que, por ejemplo, se comprende por qué Preciado hable de terrorismo del género en varios de sus textos (2009, 2020). La sexualidad no normativa atemoriza la heterosexualidad hegemónica, produciendo un repudio semejante al que se vive contra los terroristas del Estado.

Pero no vayamos tan lejos en nuestro análisis al poner a Cuéllar dentro del terrorismo al sistema heteropatriarcal. La cuestión de la ausencia del pene que tiene Cuéllar producirá en él una existencia contradictoria, que está siempre tambaleando en ser “un hombre” o en aceptarse por su castración, que lo coloca como pasivo, en un desviado que debe ahora vivir como tal. Cuéllar tiene dos opciones: ser un hombre o ser, tarde o temprano, un maricón². El personaje se ve obligado a luchar contra estas ideas, siendo los últimos dos capítulos el punto de quiebre en relación con esta constante posibilidad de fuga a un sistema social que le obliga a cumplir, aceptando así la desviación de su camino. Pero sin pene, ¿es posible ser hombre bajo el estándar viril de violencia y soberanía, de penetrar y no ser penetrado?

Es claro que esta idea de algún modo es totalmente risible, sin embargo, es un pensamiento constante en el siglo XX: el homosexual hombre no es más que el hombre castrado o con deseos de castrarse, de volverse “mujer” (recordemos que a la mujer se le tomó como “hombre castrado” o típicamente “acomplejada por su castración”) y, a la vez, se clausura en el imaginario una imposibilidad de una sexualidad bisexual o polimorfa, teniendo que definirse dentro de la heterosexualidad sana o la homosexualidad desviada, prohibiendo así personalidades que

² Dentro del sistema binario de la sexualidad, un punto medio como la bisexualidad es imposible de visualizar. Este problema es trabajado largamente por Hocquenghem, pero, específicamente, el libro de Mario Mieli, *Elementos de una crítica homosexual* (1979), esclarece de mejor manera el problema de tener que elegir entre un lado del binario “heterosexualidad / homosexualidad” que produce sexualidades monosexualistas, en vez de polimórficas.

tengan valores de ambos lados del binario. Cuéllar representa los prejuicios sobre la homosexualidad que se vivían en su época, y la lucha por demostrar a toda costa que era un hombre sano y no un maricón acomplejado. Pero en una sociedad falocéntrica, ¿es posible ser “hombre” sin pene? Y también: ¿es posible ser el sujeto activo de las relaciones sexuales al no tener pene? ¿Es posible ser el soberano sin fallo?

Asimismo, para ahondar en el problema de la castración, tomaremos el análisis que hace Santiago López Maguiña (2018) sobre la emasculación. En su trabajo expone que Los cachorros representa una suerte de sacrificio no deseado por un sujeto (Cuéllar), donde el sacrificio iguala a los compañeros para producir un estado de bienestar. Esta idea hace entender que la novela no gira alrededor de los prejuicios de la homosexualidad, sino de un espacio del sacrificio ritual necesario para igualar a la sociedad. Este sacrificio es la pérdida de la virilidad de Cuéllar al perder su pene. Cuéllar, como personaje, “da de sí, por ser en exceso distinto y superior, para que el grupo de amigos se unifique. Da el signo de la superioridad masculina de ser y, al final, su vida íntegra, y recibe el reconocimiento de ser como los demás. Todo ello como resultado de una suerte de destino fatal” (2018, p. 145).

Sin embargo, no es verdad que, en el momento de la castración o emasculación de Cuéllar, se reconozca al personaje “como los demás”. Tampoco es cierto que, en el caso de los compañeros, “la revelación de lo que le ha acontecido [a Cuéllar] no tiene para ellos la dimensión de un hecho muy grave” y “no les produce ni horror ni el sentimiento de que el suceso tiene una consecuencia irreparable” (López, 2018, p. 149). En la propia narrativa, inmediatamente al accidente se dice que la familia no quiere revelar el daño que ha vivido el hijo: “era un secreto, su viejo no quería, tampoco su vieja, que nadie supiera, mi cholo, mejor no digas nada, para qué, había sido en la pierna no más...” (1991, p. 111). A la par, los profesores de Cuéllar impiden a los niños

hablar de aquello y les castigan si descubren que lo hacen. Asimismo, los compañeros dicen: “Pobre Cuéllar, decía Choto, ya no podría lucirse en el Campeonato que empieza mañana, y Mañuco tanto entrenarse de balde y lo peor es que, decía Lalo, esto nos ha debilitado el equipo, hay que rajarse si no queremos quedar a la cola, muchachos, juren que se rajarán” (ibid.). Al contrario de lo que dice López, todos los personajes en el entorno de Cuéllar interpretan el accidente como una fatalidad. Concretamente, los compañeros ven a Cuéllar como un pobrecito que ya no podía lucirse y que ellos no podían igualar, pues “debilitaba al equipo”, equipo que ya existía antes de la castración de Cuéllar y que, bajo este accidente, pone a Cuéllar como un inferior.

La pérdida de la *pichula* no produce igualación, sino desorden, reestructuración de las relaciones, miedo y compasión. Y esta compasión producirá en los personajes alrededor de Cuéllar acciones que muestran constantemente que él debe ser siempre “ayudado”, “atendido” o, mejor dicho, *disminuido* a su castración. Cuéllar deviene paria. El apodo de Pichulita muestra la manera en que su subjetividad es reducida a su emasculación y, en ese sentido, que la gravedad del acontecimiento marca en Cuéllar sus relaciones con los otros. Como piensa Didier Eribon (2004), al analizar la lectura de Sartre de Genet, este proceso de injuria produce una subjetividad que constantemente está luchando contra la comprensión que le han obligado a ser. “El niño así estigmatizado vive su deseo, sus sentimientos, en el drama y el horror de sí mismo” (2004, p. 88). De tal modo, la injuria y su aceptación, “son las que han fabricado nuestra subjetividad” (2004, p. 86).

Pensar, como dice López (2018), que “desde el punto de vista de los niños, el lugar o los lugares dañados o heridos no tienen, sin embargo, otra significación que la de marcar un menoscabo en el cuerpo, la entidad viva y precedera del sujeto” (p. 151), hace

olvidar que en las infancias el cuerpo es el modo de presentarse ante los otros. Un daño en el cuerpo no es simplemente una “marca inofensiva”, sino una forma de discriminar, separar y reconocer las dis/capacidades del otro. La marca o castración que vive Cuéllar rige los modos en que los otros lo comprenden y las obligaciones que ahora obtendrá el personaje al aceptar la injuria como la verdad de su existencia. El alumnado reforma sus actitudes hacia Cuéllar a través de nuevos modos de relacionarse, y descubre que aquel accidente produce nuevos sentimientos sobre él (como la envidia, el miedo, la preocupación, etc.). Pero López reconoce que no es tan fácil aseverar esta especie de “inocencia” ética. Por ello explica que:

(...) la ética infantil, formada en la escuela, distingue dos valores. El pecado y la inocencia. La culpa y la honestidad. Pero no es claro para los pequeños si hablar sobre la pérdida de una parte del cuerpo fuera un pecado, constituyera una culpa. Aunque ya para ellos específicamente hablar de la parte perdida, el pene, les suscita embarazo. Podría decirse que la falta de pene en un hombrecito es una situación entre anómala y normal. (2018, p. 151)

No se entiende, desde este análisis, cómo pasamos de que “aunque para ellos específicamente hablar de la parte perdida, el pene, les suscita embarazo” a “las heridas no tienen otra significación que la de marcar un menoscabo en el cuerpo”, mayormente, cuando son ellos mismos los que lo nombran con constancia como “Pichula” o “Pichulita”. Si el niño no ve un problema en esos daños, ¿cómo es posible que a la vez López diga que sí suscita embarazo y también una reflexión de anomalía y normalidad en el pensamiento infantil? Para nosotros el problema consiste en que López no logra observar cómo los niños *sí pueden tener prejuicios* relativos a las sexualidades y, en ese sentido, *sí pueden discriminarse entre sí por la pérdida del pene*. Todo el capítulo 2 evidencia la manera en que los muchachos toman la situación del accidente de Cuéllar como un acontecimiento

que modifica sus relaciones con él y, por su parte, Cuéllar debe enfrentarse con tal modificación de las conductas. En el análisis de Hopenhayn (2011), por ejemplo, este proceso de insulto se abarca en el término de escarnio. Este “implica una herida y, el sarcasmo, una burla que hace doler” (p. 65) a la herida producida. Así pues, la falta de falo es una herida perpetuada por los compañeros de Cuéllar que lo obligan, posteriormente, a volverse en aquello que ellos mismos nombraron como la esencia de Cuéllar: un frustrado castrado.

Para cerrar el diálogo con el texto de López, cabe decir que la novela no permite demasiadas reflexiones sobre una “ética infantil” y menos del significado de la “infancia”, pero sí permite observar cómo, dentro de las escuelas, las construcciones de prejuicios y valores en cuanto a la sexualidad son puestas en práctica por los estudiantes de modo consciente. De hecho, cuando los amigos hablan con Teresita, le confiesan que le pusieron ese apodo porque “éramos muy malcriados” (Vargas Llosa, 1991, p. 133), aceptando así la consciencia del mal que producían a Cuéllar, así como a otros niños a través de los apodos y los abusos. La misma Guadalupe Nettel muestra, en “El hombre en cautiverio” (2011), cómo en la Ciudad y los perros y Los cachorros el ambiente escolar e infantil se presta para las agresiones y discriminaciones entre los personajes que forman los grupos dentro de las instituciones, y que reflejan los prejuicios de sus familias como de la sociedad en general.

Llosa logra construir una sátira social en la que desenmascara las hipocresías de las instituciones, y señala las enfermedades espirituales de su época. Los modelos masculinos que aquí se presentan responden a una sociedad violenta que se origina en la familia misma. En este sentido, el colegio viene a ser la representación de una sociedad peruana —y nos atreveríamos a decir que también latinoamericana— en crisis colectiva de valores. La masculinidad sería uno de ellos. En apariencia claro y convencional, ese ideal masculino se difumina en la práctica. (p. 94)

Por consiguiente, a pesar de los análisis ingeniosos de López, nosotros no logramos ver una igualación de Cuéllar con sus compañeros, por contraste, observamos que a Cuéllar se le toma como un frustrado sexual y un rebelde sin causa más adelante, a diferencia de sus amigos que parecían compartir el mismo temperamento³ y sexualidad que la sociedad les incitaba a tener y que producía, a la par, exclusiones. Cuéllar representa al excluido del grupo que produce una sensación de igualdad no con Cuéllar, sino entre ellos mismos. La diferencia de Cuéllar permite mostrar la mismidad de los muchachos sanos y heterosexuales que lo necesitan, como el sistema heterosexual necesita al maricón enfermo y criminal para legitimarse a ellos mismos como buenos hombres. Desde esta perspectiva Cuéllar, para ser parte del grupo, debe mostrarse como un “hombre” aunque le falte el falo.

En el análisis de Delgado (2020), se devela cómo Cuéllar quiere ser hombre, iniciarse en ello, de ahí que “quien no tenga enamorada no alcanzará la madurez humana” (p. 313). Sin embargo, cuando Delgado menciona el rasgo ontológico, “Cuéllar no conoce la vía para conseguir esa transformación ontológica, no se halla preparado” (p. 314), omite que, en el imaginario de las ontologías de la diferencia, *el falo es lo que Cuéllar no tiene* y, por ende, no es que no pueda ser hombre, es que, en esta perspectiva filosófica, está imposibilitado para serlo. No es que no pueda tener pareja, es que no puede cumplir, en la heteronorma, el rol de hombre. Y como tampoco puede ser mujer, pasa a ser el marginado; el gran Otro maligno. El maricón castrado representa la monstruosidad. El drama de Cuéllar se inserta en la comprensión de la humanidad en la diferencia sexual y su organización bajo lo sano y lo enfermo. El cuerpo de Cuéllar se vuelve

signo de malformación y de rompimiento con las ontologías esperadas, convirtiéndolo en un paria a discriminar hasta su muerte.

Cuéllar terminará aceptando su devenir-marica que sellará para siempre su exclusión ya delineada desde el inicio de la novela por la falta del falo. Sin embargo, antes de este “destino fatal” elegido por Cuéllar, claro que hay un intento de curar a Cuéllar de su mal (de su castración que tiene como conclusión su homosexualidad). En el siguiente pasaje de la novela se ven las tensiones en relación con la *heterosexualidad obligatoria*:

Y tú Cuéllar, ¿no le gustaba alguna?, sí, esa que se sienta atrás, ¿la cuatrojos?, no no, la de al ladito, por qué no le escribía entonces, y él que le ponía, a ver, a ver, ¿quieres mi amiga?, no, que bobada, quería ser su amigo y le mandaba un beso, sí, eso estaba mejor, pero era corto, algo más conchudo, quiero ser tu amigo y le mandaba un beso y te adoro, ella sería la vaca y yo seré el toro, ja ja. Y ahora firma tu nombre y tu apellido y que le hiciera un dibujo, ¿por ejemplo cuál?, cualquiera, un torito, una florecita, una pichulita, y así se nos pasaban las tardes, correteando tras los ómnibus del Colegio la Reparación. (1991, p. 116)

En este proceso de adolescencia heterosexual, también aprenden entre ellos a tomar, fumar y bailar. Cuéllar busca demostrar su hombría y producir una idea sobre sí que anule su castración; a través de la praxis, busca una especie de prótesis a su falta. Cuando tomaban, por ejemplo, Cuéllar dice: “seco y volteado, decía Pichulita, así, glu glu, como hombres, como yo” (1991, p. 118). También se dice que fue él quien pasó a ser el más alto y fuerte. Entre otros rasgos viriles, estará su amor a las carreras y su rebeldía. Sin embargo, Cuéllar no tiene enamorada, no busca producir amores con mujeres, por lo que sus amigos necesitan que Cuéllar se incorpore al sistema heterosexual, el de tener mujeres: “Había que ayudarlo, lo decía en serio, le conseguiríamos una hembra, aunque fuera feíta, y se le quitaría el complejo” (1991, p. 122). La frustración amorosa y sexual de Cuéllar es

3 El análisis de López, por otro lado, aclara que únicamente analizará “la primera parte” de la novela, lo cual suponemos abarca únicamente el capítulo 1 y 2 de la trama. Una reducción así imposibilita ver la novela en una perspectiva más amplia y volvería al lector miope en torno a la sexualidad y el peso en los grupos sociales.

lo que permite a sus amigos marcarlo como un acomplexado por su castración. No es, entonces, el amor el centro del relato, sino la carencia como complejo de inferioridad. Los amigos quieren que Cuéllar sea un igual; niegan su diferencia y, en ese proceso, lo marginan y lo compadecen al mismo tiempo. Cuéllar interioriza su falta de falo y lucha contra ella; cuando logra enamorarse, se puede leer lo siguiente:

Pero él no quería tener enamorada y ponía cara de forajido, prefiero mi libertad, y de conquistador, solterito se estaba mejor. Tu libertad para qué, decía la China, ¿para hacer barbaridades?, y Chabuca ¿para irse de plancito?, y Pusy ¿con huachafitas?, y él cara de misterioso, a lo mejor, de cañiche, a lo mejor y de vicioso: podía ser. (1991, p. 123)

Finalmente, parece que Cuéllar se “enamora” de Teresita, pero jamás se decide a confesar su amor. Nadie entiendo del todo el porqué, aunque se piensa que tiene que ver con su castración. Teresita se enamora de otra persona, y en el diálogo final del capítulo 5, se lee lo siguiente:

Cachito le cayó a Teresita a fines de enero y ella que sí: pobre Pichulita, decíamos, qué amargada y de Tere qué coqueta, qué desgraciada, qué perrada le hizo. Pero las chicas ahora la defendían: bien hecho, de quién iba a ser la culpa sino de él, y Chabuca ¿hasta cuando iba a esperar la pobre Tere que se decidiera?, y la China qué iba a ser una perrada, al contrario, la perrada se la hizo él, la tuvo perdiendo su tiempo tanto tiempo y Pusy además Cachito era muy bueno, Fina y simpático y pintón y Chabuca y Cuéllar un tímido y la China un maricón. (1991, p. 136)

Posterior a este intento de “amor”, Cuéllar abandona al grupo y se comienza a juntar con “rosquetes, cachifos y pichicateros”⁴ (1991, p. 139), renunciando a todos los intentos de heterosexualidad y masculinidad que le exigían, ejerciendo así la “voluntad de mal”.

Desde este punto, Cuéllar demuestra todo lo que se ha representado como perversión, y

rompe con las exigencias sociales de sus congéneres, lo cual le permite realizar su vida en el modo en que mejor le parezca. Empero a esto y debido a que nosotros no tenemos su perspectiva, para sus amigos la vida de Cuéllar es vergonzosa y nunca orgullosa. El desamor viene a ser la coronación de su libertad como maricón, no obstante, esa liberación va cargada con la idea de que el homosexual sólo es libre en tanto que se rodea de criminales, drogadictos y enfermos, en tanto que perverso, por consiguiente, vergonzoso. No es posible, dentro de la narrativa de *Los cachorros*, un homosexual “normal” o simplemente fuera de la zona del “mal” social que se dibuja a través de lo criminal y lo enfermo, ni tampoco un homosexual que logre, como ve Eribon en Genet, “transfigurarse en consciencias rebeldes, desde el momento en que, a partir de lo que las palabras de odio producen (la vergüenza), les prestan otro significado (el orgullo)” (2004, p. 90). De esta idea de homosexualidad de destino fatal, Ivan Thays (2013) concluye que:

¿Podría Vargas Llosa o alguien del Boom central -Cortázar, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa- retratar un héroe gay cuya homosexualidad sea un rasgo revolucionario y liberador? No, tal parece que no es posible. La homosexualidad es un rasgo de marginalidad incluso en los revolucionarios más entregados a su causa. Un asunto vergonzante. (p. 9)

La homosexualidad está condenada dentro de esta narrativa no al camino de la santidad genética que Sartre supo leer, siempre a medias, en la obra de su gran santo pervertido, sino a la vergüenza y a la marginación más repugnante. ¿En realidad era esta la apología sartriana y genética a la homosexualidad como “voluntad del mal”? En efecto, lo que ha hecho Vargas Llosa es no entender al antihéroe de Genet y convertirlo en el homosexual más marginado de todos, ya no por su sexualidad, sino por su decadencia total.

⁴ Homosexuales, prostitutos y drogadictos.

III. De la inclusión excluyente: el problema de Cuéllar como personaje homosexual

Mario Mieli creía que uno de los métodos que la sociedad hacía para purificar sus malas prácticas, era producir una inclusión excluyente. Esta consiste, particularmente, en hacer ver que los homosexuales son bienvenidos a las sociedades siempre y cuando se adapten a la moral social y siempre y cuando no perviertan a los otros. Pero esto significa obligar a los homosexuales a cumplir cierta normalidad heterosexual y rehusar expresiones que no estén en concordancia con esta normalidad. En Cuéllar, según el análisis de Gerardo Ruiz, hay siempre una insistencia por el grupo de niños heterosexuales por cumplir ciertas normatividades, especialmente en los campos más típicos de la heterosexualidad: el deporte y las relaciones amorosas. Dice Ruiz (2021): “A través del fútbol, los compañeros de Cuéllar van instaurando las reglas para formar parte del grupo. Son ellos quienes en conjunto implantan un código de reglas sociales” (p. 289). Cuéllar, desde el inicio, parece comportarse “diferente al grupo”, “extraño”, “raro” a los modos de los muchachos ya agenciados en su masculinidad. Es un buen estudiante y es alguien que en apariencia es débil, rasgos socialmente no bien vistos dentro de la sociedad machista. Continúa Ruiz (2021):

En otras palabras, se le muestra cómo un joven débil opuesto al resto. La supremacía heterosexual fija sus patrones y define cómo las personas deben ser físicamente para formar parte de ese poderío masculino. Esto parece no favorecerlo, pero el simple hecho de ser buena persona ser su amigo le permite a Cuéllar el ingreso al equipo de fútbol. Sin embargo, es importante también mencionar que la mayoría del grupo piensa que Cuéllar no va a tener éxito por no cumplir las exigencias del grupo (p. 289).

Cuéllar es puesto a prueba. La prueba forma también parte del sistema heterosexual que Netell analiza en las dos novelas de Vargas

Llosa. Ahí se muestra cómo en *La ciudad y los perros*, los muchachos son iniciados antes de entrar al grupo; en *Los cachorros* es el deporte y el amor heterosexual lo que permitirá a Cuéllar ser o no ser parte de la camada de cachorros en formación. Y aunque Netell diga que “así, el valor de la lealtad es el de mayor peso en esa sociedad masculina, en la que muchas otras cosas ilícitas como el robo, la violencia e incluso el abuso sexual están bien vistas” (2011, p. 85), cabe indicar ante todo que para formar parte de un grupo de muchachos se debe ser heterosexual y demostrar la virilidad al tener el falo. La incorporación de Cuéllar al grupo siempre está en riesgo en tanto que, desde el inicio, no muestra virilidad, y posteriormente pierde lo que “biológicamente” le permite estar dentro de grupos de varones: su falo. Aunque todos los hombres están siempre reproduciendo los valores de la heterosexualidad idealizada (cfr. Butler, 2007; Bruckner y Finkielkraut, 1979), Cuéllar, en el momento en que pierde su pichula, debe demostrar un exceso de virilidad que subsane su falta material (cfr. Ruiz, 2021).

Cuéllar es incluido, a la vez que se busca su exclusión. Se pretende que demuestre su heterosexualidad al mismo tiempo que el sistema patriarcal quiere demostrar que el maricón, el desviado, es eso: un “anormal” y que haga lo que haga, aunque lo intente muchas veces, tarde o temprano caerá de nuevo en ese espacio. Es evidente que, en la narrativa de Vargas Llosa, los amigos de Cuéllar no buscan su exclusión de modo tajante, al contrario, quieren incluirlo, pero no en su diferencia, sino en la producción de un Cuéllar que actúe como ellos: lo obligan sistemáticamente a cumplir su cuota de heterosexualidad. De tal manera, no hay una aceptación a la diferencia, sino un intento de destrucción de esta para igualar a Cuéllar con el grupo “normal”. Y los que debían sacrificar su sistema de valores para permitir la entrada de Cuéllar, deciden excluirlo cuando se dan cuenta de que es un maricón confesado.

El sistema de los valores heterosexuales busca a toda costa excluir al maricón al producir su inclusión aparente, al mostrarlo como un castrado constante que sólo tiene como destino la fatalidad, y que ellos en ningún sentido incluirán en sus cualidades de otredad. Es como si se buscara poner a mediodía y frente a toda la humanidad, la vergüenza e imposibilidad del homosexual de ser “normal” ante la vista de todos los normales de la sociedad. La inclusión, desde esta mirada, es un acto de persecución y marginación social. “En la sociedad, la heterosexualidad no podría ser considerada «normal» si la homosexualidad no fuese juzgada «perversión»” (Mieli, 1979, p. 86). La señalización de los rasgos “negativos” de los homosexuales o de los pervertidos es, en muchos casos, la manera en que la sociedad heterosexual se erige a sí misma como normal y deseable, haciendo ver a los homosexuales como necesariamente excluidos, a la vez que se produce su inclusión para demostrar que siguen siendo “pervertidos”. La normalidad sexual, como analiza Foucault (1991), crea las anomalías sexuales para legitimarse como sana y conveniente.

Bajo esta idea, volvamos a las preguntas de nuestra introducción: ¿Qué relación guarda la producción literaria con la producción cultural de prejuicios en torno a los sujetos que se establecen más allá de la heterosexualidad? Podemos decir que el problema de cierta literatura, como vimos con Thays (2013), es que al incluir personajes disidentes o al margen de la sociedad machista, no lo hace para mostrar su carácter distintivo al sistema heteropatriarcal a través de una apología a la “consciencia del mal” como posibilidad de emancipaciones sociales, sino para reproducir de nuevo los valores negativos y prejuicios en cuanto a tales formas de vida. El lector de estas obras descubre que estos sujetos efectivamente son pervertidos y que pueden ser descartables, marginalizables o que representan todo aquello que no se desea en una sociedad (recordemos que Cuéllar se comienza a juntar con prostitutas

y drogadictos). Esta producción, quizás no de modo intencional, reafirma la idea de que la vida de los homosexuales y disidentes es terrible, y que entre elegir esa desviación existencial que afirma la libertad individual de la sexualidad a elegir los valores culturales ya dados previamente, de algún modo, es preferible lo segundo que lo primero. A la vez, la elección de esta desviación sexual debe ser elegida, bajo el enfoque heterosexual, teniendo en cuenta su autodestrucción. Este proceso, como señala Eribon, es el mismo que Sartre hace cuando señala que para el homosexual el futuro ha sido clausurado. A esto Eribon dirá que Sartre no ha sabido leer a Genet, como tampoco Vargas Llosa a Genet a través de Sartre, pues que el homosexual orgulloso, “no cesa de mostrarnos que ese trabajo que debe hacerse sobre uno mismo para aceptarse produce la novedad, el tiempo y la historia” (2004, p. 93). La aceptación de la vergüenza, del destino fatal de la homosexualidad, nada tiene que ver con la poética de Genet donde la “consciencia del mal”, debe entenderse como el intento de producir nuevos lenguajes y modos de vida más allá de la injuria y la marginación producida por un sistema homofóbico de destinos dolorosos.

En Genet las cosas son diferentes; en Cuéllar, la situación es que, en la decadencia del personaje, la conclusión hace aparecer su castración y sus deseos homoeróticos como una degeneración que justifica su muerte terrible: “y ya se había matado, yendo al Norte, ¿cómo?, en un choque” (1991, p. 144). En cambio, los cachorros, ya perros con familia, a pesar de que no habían elegido su propia libertad y habían cumplido con los mandatos heterosexuales, son felices de algún modo. Finalmente, los compañeros de Cuéllar “eran hombres hechos y derechos ya y teníamos todos mujer, carro, hijos que estudiaban en el Champagnat, la Inmaculada o el Santa María, y se estaban construyendo una casita para el verano en Ancón, Santa Rosa o las playas del Sur...” (p. 144).

Ellos sí se habían vuelto hombres, sí habían obtenido lo que querían (casarse, hacer una familia), mientras que Cuéllar, aunque haya elegido “la voluntad del mal”, sólo le corresponde una vida trágica. Es como si la repetición de la heterosexualidad, anulando las posibles líneas de fuga, fuese la felicidad, contra la homosexualidad como posibilidad de nuevo orden subversivo que se pinta como muerte inmanente, vergonzoso en sí mismo. De tal manera, en la novela el acto de Cuéllar, como subversivo, es mal visto al orden establecido que de algún modo promete la tranquilidad y que hace aparecer la diferencia como negativa. En palabras de Sustí (2021) “no existe en la novela un enfrentamiento abierto con el mundo de los adultos” (p. 907). Y como Sustí reafirma, finalmente, cuando un personaje va más allá del orden establecido, el destino es la muerte y el no-ser: “su tragedia consiste en nunca llegar a saber ‘quién es’ o ‘quién podría haber sido’ si es que al menos hubiera tenido esa posibilidad: para él, la simple posibilidad de ‘ser’ deja de existir desde el momento en que es despojado de su virilidad” (p. 912). También como matiza San-Martín Tudela al comparar a Cuéllar con Ricardo de La Ciudad y los perros, ambos personajes, van directo hacia “la muerte, regida por un componente trágico desde la concepción de éstos, va a ser la solución para ambos” (2014, p. 147) ¿Qué le queda al maricón confeso? Nada más que su fracaso existencial. Su libertad, al ser elegida, es a la vez la derrota de sí.

IV. Conclusiones: Del discurso literario inclusivo a la narración prejuiciosa

La homosexualidad que representa Cuéllar está repleta de prejuicios de la mitad del siglo XX. A pesar de que Mario Vargas Llosa conoce las interpretaciones de Sartre y le admira, así como tuvo el privilegio de viajar a Europa ente los 50 y 70, Los cachorros no logra alcanzar en absoluto el arquetipo genético del homosexual que invierte los valores para mostrar las hipocresías de las sociedades heterosexuales y coronarse a sí

mismo como una Santidad que a través del mal, produce un Bien mayor. Asimismo, antes que Mario Vargas Llosa escribiera Los cachorros, en Perú, el escritor Oswaldo Reynoso había escrito Los inocentes (1961), un libro donde la homosexualidad juvenil es el tema y donde el tratamiento desde diversas aristas posibilita una visión de las diferencias sexuales más allá de la dicotomía “normal / anormal” o “sana / perversa”. De esta última obra que no analizamos aquí, se rescata también las ideas afrancesadas de la homosexualidad. El título del libro remite directamente a Genet, al cual se cita al inicio del texto. La cuestión de la homosexualidad masculina, en ese sentido, se vuelve un nuevo tema a explotar en la literatura peruana. Esta temática en la obra de Mario Vargas Llosa desde sus inicios se da de modo prejuicioso y hasta problemático dentro de sus narradores.

Por el análisis que hace Dieter Ingenschay (2011), podemos interpretar que Mario Vargas Llosa como persona del mundo real no tiene una postura homofóbica o excluyente de la homosexualidad, por el contrario, busca la inclusión radical de las diferencias sexuales dentro de las democracias y formas de vida cotidianas. Sin embargo, Ingenschay se da cuenta de que en cuanto autor que produce voces narradoras, la homofobia se vuelve un rasgo constante en estas voces. En el análisis de Ingenschay a *El sueño del Celta* (2010) muestra la homofobia de la voz narrativa. En el ensayo que nosotros realizamos a *Los cachorros*, y siguiendo también la lectura de Nettel y de Thays, comprobamos que hay una constancia de prejuicios sobre la homosexualidad masculina en las voces narrativas de Vargas Llosa, buscando que la homosexualidad o sea agresiva o trágica. ¿Qué hacer con una narrativa que no coincide con los postulados políticos del escritor que la produce? Podemos apelar a la sentencia de Barthes de la muerte del autor y señalar el problema literario de producir todos estos prejuicios sin una crítica dentro de la propia novela, que permita al lector no sólo ver los prejuicios sociales como realidades

constantes, sino también observar lo negativo de los mismos, y preguntarse críticamente qué hacer con esas vidas que durante siglos se han excluido del mundo político y de las formas de la vida digna.

En ese sentido, aunque nuestro análisis revela los prejuicios dentro de Los cachorros sobre la homosexualidad masculina, a la vez permite pensar que hay un rasgo existencial positivo que se afirma en la elección de Cuéllar al ejercer la “voluntad de mal”. Por otro lado, su elección abre el campo de las elecciones colectivas: su libertad se entretiene con los prejuicios de los otros que los obligan a accionar sobre sus propias vidas (como tomar distancia de Cuéllar) o a elegir el mismo camino existencial de él (como los muchachos que son seducidos por el personaje). En ambas situaciones, el rasgo existencial de Cuéllar empuja a los otros a actuar junto a esa libertad ejercida, ejerciendo ellos mismos la libertad de enajenarse a los roles sociales o a renunciar a ellos, aunque eso sea caer en los espacios de marginación y perversión que la propia sociedad ha producido para la disidencia sexual.

Para concluir, quisiéramos preguntar: ¿qué tipo de literatura queremos producir/leer y qué tipo de prejuicios queremos desarmar dentro de la propia narrativa para construir esa democracia incluyente que el propio Mario Vargas Llosa busca alcanzar, pero que no busca producir dentro de su propia narrativa? ¿Podemos exigir un ejercicio de apertura crítica dentro de las novelas que posibilite que el lector se pregunte por sus propios valores sociales y pueda, de ese modo, alcanzar una sociedad más incluyente donde se deje de ver a ciertos sectores de la población como eternos marginados, perfectos perversos, vidas sin valor? ¿Qué peso tiene la literatura en la construcción de las revoluciones sociales? ¿Qué tipo de producciones en torno a las disidencias queremos leer dentro de la literatura iberoamericana?

Mientras sigan existiendo obras de este tipo, la deconstrucción de sus argumentos,

la muestra de sus prejuicios y la teoría queer como herramienta de análisis, se vuelve cada día más urgente. ¿Podemos seguir soportando la marginación de la homosexualidad en la literatura sin una lectura aguda, crítica, feroz contra los prejuicios sociales? Y todavía hoy cabe preguntar: ¿acaso hemos avanzado demasiado, acaso Latinoamérica ha logrado producir una literatura LGBT+ o queer que no esté bañada de estos prejuicios y marginaciones constantes? Como pensaría Thyas: ¿pueden los escritores producir una obra donde la homosexualidad sea, en realidad, heroica, particular, extravagante y hasta genuinamente genética sin caer en los lugares comunes de la exclusión y el desprecio a estas vidas? Transformando las palabras de Butler: ¿puede la literatura hacer de estas vidas deseables, vivibles más allá del sistema heterosexual y falocéntrico? No mientras no haya una crítica de fondo a todo el sistema del binario sexual, las ontologías de la diferencia y el problema de las sexualidades diferentes a la norma. No mientras el heteropatriarcado sea nuestro sistema. Como diría el propio Mario Vargas Llosa sobre la literatura:

Y nada defiende mejor al ser viviente contra la estupidez de los prejuicios, del racismo, de la xenofobia, de las orejeras pueblerinas del sectarismo religioso o político, o de los nacionalismos excluyentes como esta comprobación incesante que aparece siempre en la gran literatura: la igualdad esencial de hombres y mujeres de todas las geografías y la injusticia que es establecer entre ellos formas de discriminación, sujeción o explotación. (2001, s. p.)

¿Hasta cuándo tendremos que leer este tipo de discursos mientras la literatura de tal autor sigue reproduciendo esa discriminación, sujeción o explotación que se busca superar? ¿Por qué seguir teniendo una literatura que reproduce la violencia si ella debiese crear el lugar idóneo para superar la desigualdad, sea en la crítica o en el ejemplo positivo?

Se trata de frenar la máquina que produce sin cesar una masa creciente de vidas residuales, marginadas, estigmatizadas

cruelmente (cfr. Hocquenghem, 2009, p. 45), para poder alcanzar el derrumbe de un sistema de represiones del eros y la norma heterosexual, volviendo a la sociedad un espacio donde la genitalidad no sea el centro de la identidad (cfr. Mieli, 1979; Wittig, 2006). De ahí la necesidad de una literatura queer contra la falocentrista. Y como última pregunta: a pesar de los avances de protección legal a la disidencia sexual, ¿no sigue siendo nuestra sociedad prejuiciosa ante la misma?, ¿cómo podemos modificar esto si nuestras voces narrativas y aplaudidas por la hegemonía siguen narrando desde el prejuicio y el orden heteronormado y discriminador? Si la literatura es un dispositivo político, es momento de crear nuevas historias queer y disidentes más allá del hetero-cis-patriarcado.

Referencias bibliográficas:

- Bruckner, P. y Finkielkraut, A. (1979). *El nuevo desorden amoroso*. España. Anagrama.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. España. Paidós.
- De San-Martín Tudela, A. (2014). “La escritura de Mario Vargas Llosa, heredera de las vanguardias”. Tesis doctoral. Barcelona. Universidad de Barcelona. Disponible en https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285527/ADSMT_TESIS.pdf?sequence=1
- Delgado del Águila, J. M. (2020). “Protagonismo violento: elemento intratextual de La ciudad y los perros con las obras literarias iniciales (1952-1977) de Vargas Llosa”. *Sincronía*, año XXIV, núm. 78, pp. 303-323. Disponible en http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/78/303_323_2020b.pdf
- Eribon, D. (2004). *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. España. Anagrama.
- Foucault, M. (1991). *Historia de la sexualidad (1): La voluntad de saber*. México. Siglo XXI.
- Hocquenghem, G. (2009). *El deseo homosexual*. España. Melusina.
- Hopenhayn, S. (2011). “El pupitre del escritor”. *Estudios Públicos*, 122, pp. 66-77. Disponible en https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20160622/20160622122333/revista_estudios_publicos_122.pdf
- Ingenschay, D. (2011). “Mario Vargas Llosa y el ‘pecado nefando’”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 80, pp. 51-63. Disponible <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/17810>
- Kosofsky Sedwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. España. Ediciones de la Tempesta.
- López Maguiña, S. (2018). “La emasculación como sacrificio en *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa”. *Líneas Generales*, (1), pp. 144-153. Disponible en <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2018.n001.1841>
- Mieli, M. (1979). *Elementos de crítica homosexual*. España. Anagrama.
- Nettel, G. (2011). “El hombre en cautiverio. Modelos de masculinidad en *Los Cachorros y La ciudad y los perros*.” *Estudios Públicos*, 122, pp. 78-95. Disponible en <https://biblat.unam.mx/es/revista/estudios-publicos-santiago/articulo/el-hombre-en-cautiverio-modelos-de-masculinidad-en-los-cachorros-y-la-ciudad-y-los-perros>
- Oviedo, J. M. (1993). “Vargas Llosa entre Sartre y Camus” en *Eva Valcárcel* (ed.), *Hispanoamérica en sus textos: ciclo de conferencias*, España. Universidad da Coruña, Servizo de Publicacións, pp. 85-96. Disponible en <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/8575>
- Preciado, P. B. (2009). “Terror anal” en Guy Hocquenghem, *El deseo homosexual*, España. Melusina, pp. 133-174.
- Preciado, P. B. (2019). “Filiación y amor marica según Jean Genet” en *Un apartamento en Urano. Crónicas del*

- cruce*. España. Anagrama, pp. 55-57.
- Preciado, P. B. (2020). *Testo yonqui*. España. Anagrama.
- Puar, J. K. (2017). **Ensamblajes terroristas. El homonacionalismo en tiempos queer**. Barcelona. Edicions Bellaterra.
- Ruiz, G. (2021). “*Los Cachorros* (1967) de Mario Vargas Llosa y la reproducción normativa patriarcal en la sociedad peruana”. **Bulletin Hispanic Studies**, vol. 98, núm.3, pp. 285–299.
- Sartre, J. P. (2003). *San Genet, comediante y mártir*. Argentina. Losada.
- Schérer, R. y Hocquenghem, G. (1978). *Coire; álbum sistemático de la infancia*. España. Anagrama.
- Susti, A. (2021). “Adolescentes en la ciudad: rebeldía y conformismo en la narrativa peruana moderna”. **Lexis**, vol. XLV (2), pp. 891-916. Disponible en <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/24652>
- Thays, I. (2013). “Cuatro arquetipos sexuales en la obra de Mario Vargas Llosa. Alicante.” **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**. En <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuatro-arquetipos-sexuales-en-la-obra-de-mario-vargas-llosa/>
- Vargas Llosa, M. (2001). “La literatura y la vida. Perú. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas”. Disponible en <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/625468/La%20literatura%20y%20la%20vida.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Vargas Llosa, M.(1991). *Los jefes, los cachorros*. España. Alianza.
- Vargas Llosa, M.(2005). “El matrimonio gay”, **El País**, 25 de junio. En https://elpais.com/diario/2005/06/26/opinion/1119736807_850215.html
- Vargas Llosa, M. (2012). “La caza del gay”, **El País**, 04 de abril. En https://elpais.com/elpais/2012/04/04/opinion/1333540547_113226.html
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona. EGALES.

Artículos:

LA BREVE INMENSIDAD: LA POÉTICA DE RAFAEL CADENAS EN SUS *DICHOS*

THE BRIEF IMMENSITY: THE POETICS OF RAFAEL CADENAS IN HIS *DICHOS*

Mahop Ma Mahop, Romuald-Achille
Universidad de Yaundé I
Camerún

Resumen

La poesía de Rafael Cadenas (Venezuela) presenta a lo largo de su evolución una creciente predilección por la brevedad y lo fragmentario, rasgos visibles en la consolidación de una escritura aforística de índole reflexiva cuyos inicios se remontan, según el poeta, a los años setenta, pero cuya colección más ilustrativa es el libro titulado *Dichos* publicado en 2010. Tras una tentativa descriptiva de las características temáticas y discursivas de estos “dichos”, subrayo sus implicaciones filosófico-estéticas, destacando entre otras ideas la poética fragmentaria como escritura alternativa frente a discursos más extensos, la revalorización de la visión eufórica del instante frente a lo efímero, la concepción del misterio como elemento constitutivo de la realidad o la fenomenología sensualista como baluarte contra el lado pernicioso de la civilización moderna.

Palabras clave: Rafael Cadenas, poética fragmentaria, brevedad, escritura alternativa, Crítica de la modernidad.

Abstract

The poetry of Rafael Cadenas (Venezuela) shows a growing predilection for brevity and fragmentary, features observable in the consolidation of a meditative aphoristic writing along his literary maturation. Even though the poet has indicated that he started exploring these concise writings as from the seventies, its most visible literary expression is the collection untitled *Dichos*, published in 2010. After an attempt to describe the thematic and discursive characteristics of these “dichos” –or *sayings*– this essay underlines the philosophical and aesthetic implications of these sayings, with a particular emphasis on the fragmentary seen as a writing alternative to more extensive discourses, the revaluation of the euphoric conception of the instant in front of the fugacity, the vision of mystery as a constitutive element of reality, or a certain *sensualistic phenomenology*, considered like a stronghold against the negative side of the modern civilisation.

Key words: Rafael Cadenas, Poetics of the fragmentary, brevity, alternative writing, modernity criticism.

*Doctor en Literatura hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid (2012). Actualmente, es profesor de Literatura Hispanoamericana e investigador de la Universidad de Yaundé I (Camerún). Entre sus últimos trabajos, figuran “La epopeya oral de Ngombi Nliga Ngwan: entre literariedad y pragmática” (Revista La Palabra, núm. 43, 2022), “La lírica de la resistencia en Tambores en la noche de Jorge Artel” (Revista Estudios de Literatura Colombiana 47, 2020), “Espejo y especularidad en As de oros de Rubén Bonifaz Nuño” (Revista Intercambios 2, 2018, pp. 33-45); “La piedra y el aire: claves de la poética de Ana Enriqueta Terán (Revista Cifra Nueva 38, 2018, pp- 5-20). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4047-8127>. E-mail: mahorom2006@yahoo.fr

Finalizado: Camerún, Enero-2021 / **Revisado:** Abril-2021 / **Aceptado:** Julio-2021

Rafael Cadenas (Barquisimeto, 1930) se ha impuesto a lo largo de los años como un referente imprescindible de la poesía venezolana contemporánea. Su escritura, que ha ido madurando durante varias décadas desde su primer libro de adolescencia –*Cantos iniciales*¹ (1946) – ha superado ya los sesenta años de constante actividad creadora. Es una obra cuya evolución pone de manifiesto una predilección por la economía verbal extrema y la precisión conceptual como sello distintivo. Hay, de hecho, en Cadenas una exploración del lenguaje que desemboca en la expresión más rigurosa, opción creativa afirmada claramente en un poema que constituye un verdadero manifiesto para la estética de nuestro autor: “Ars poética”, del libro *Intemperie* (1977). En esta composición, el poeta demuestra una libertad de estilo respecto a los delineamientos estéticos de los movimientos culturales en vigor, rehusándose terminantemente a “proferir adornada falsedad ni poner tinta dudosa ni añadir brillos a lo que es” (2000, p.157) según palabras suyas. Este posicionamiento estético ha llevado a críticos como María Fernanda Palacios a identificar en la obra del escritor venezolano una profunda cohesión y coherencia vertebradas por “la sobria autenticidad que respalda sus acciones y gestiones en la literatura y en la vida” (2015, p.32). Cadenas rechaza, en efecto, la falsificación, la impostura y la estafa verbal para no conservar sino lo que él mismo denomina unas “exactitudes aterradoras”.

Su quehacer poético está fundamentado en una exploración del lenguaje como medio de conocimiento del ser y del mundo que nos rodea. Su obra rezuma asimismo mucha sinceridad humana que tiene la virtud de acercar al desconocido, hermanándolo mediante composiciones tan emocionantes como “Derrota”, probablemente su poema más popularizado. Estamos abordando

¹ Es un libro que se publica por primera vez en 1946, cuando el poeta todavía era un adolescente de 16 años, obra que pocos lectores de Cadenas conocen, ya que la mayoría de las periodizaciones de su obra suelen dar como comienzo de su itinerario creativo *Los cuadernos del destierro* que aparecen en 1960.

además a un poeta profundamente atento a las cuestiones que sacuden nuestras sociedades contemporáneas, la suya en especial. Creo que esta actitud de poeta civil, de poeta-ciudadano, que se mantiene al tanto de lo que ocurre en torno suyo, es lo que explica su estética reflexiva y la adopción de lo fragmentario y aforístico como medio de compartir experiencias, sentimientos y pensamientos tales como surgen a diario.

Los “dichos” son, en efecto, el testimonio de la mirada y del intelecto, del sentimiento, de las creencias y las intuiciones ante la vida, ante la sociedad, la política, ante el hecho literario o ante el idioma del que nos servimos. A través de estas breves oraciones, el poeta intenta no tanto convencer, sino provocar una reconsideración de los datos que la experiencia cotidiana nos brinda. En uno de sus “dichos”, nos advierte, por ejemplo, acerca del riesgo universitario de desnaturalizar a la literatura, esa “manera más entrañable de habla” para transformarla con el bisturí de la crítica en simple “objeto de estudio, algo que será viviseccionado en lugar de ser vivido” (2010, p.24).

Estas páginas no escapan desgraciadamente a esta tarea de engrosamiento crítico que vitupera Cadenas, porque, paradójicamente, si se llega a lo breve por repulsión a la abundancia, esa misma concisión apela al comentario que suele ser contradicción. Como señala Gérard Genette en *Palimpsestos*, ocurre que “todo enunciado breve, perentorio y no argumentado, proverbio, máxima, aforismo, eslogan, solicita inevitablemente una refutación también perentoria y también poco argumentada. Quien se limita a afirmar debe esperar que los demás se limiten a contradecirle” (1989, p.53). Tras rastrear el discurso aforístico en la trayectoria poética de Cadenas, escrutaré esta *praxis* textual en *Dichos* (2010), con vistas a proponer una elemental reorganización temática de estos aforismos así como una descripción de sus aspectos discursivos más llamativos. También

esbozaré la “filosofía” que se desprende de ellos antes de plantear, en último análisis, la estética de lo efímero y la fenomenología sensualista que distingo en estos “dichos”.

1.- Rastro del discurso aforístico en la poesía de Rafael Cadenas

El proceso creativo de Rafael Cadenas parece signado desde sus primeros momentos por la tentación aforística. Joaquín Marta Sosa proporciona unos cuantos ejemplos procedentes de distintos poemarios anteriores a *Dichos* (2010). Así, en *Una isla* (1958), los textos agrupados bajo el título de “Fragmentos” definen una apuesta clara por una escritura minimalista. En muchos casos, estos textos se componen de una sola línea o de un solo verso. Para evitar el riesgo de que estos cortos fragmentos sean tomados como versos de un mismo poema, el autor los numera sistemáticamente. En los libros siguientes, volvemos a encontrar esta economía verbal, como se aprecia en la serie de fragmentos que lleva el título de “Nuevo mundo”, del poemario *Memorial* (1977). Otro tanto puede decirse de las composiciones que integran el poema “Recuento” del mismo libro. El poeta se mantiene fiel a esta opción creativa en sus volúmenes ulteriores, dando incluso mayor visibilidad a una escritura que termina siendo una de sus notas estéticas reconocibles. La decisión de reunir estos “dichos” bajo la forma de una sola obra unitaria demuestra por parte del poeta una voluntad de forma y una consagración del discurso aforístico.

El autor sitúa el comienzo de esta economía verbal extrema a principios de los años setenta, según explica en una nota a pie de página de sus *Dichos* (2010: 22)². Según la misma nota, desde ese primer momento, Cadenas denominó estas breves oraciones “irreflexiones”, título inicial cuya ironía sugería que tales escritos no eran sino divagaciones del espíritu a las que no

había que conceder mucha importancia, afirmaciones sin pretensiones de autoridad. Obviamente, tal título participa, no obstante, de la modestia intelectual de Cadenas, un escritor que reniega de la presunción y prefiere ofrecer de su trabajo la imagen de un fruto imperfecto o de un fracaso, pero que en realidad es, al igual que el célebre texto titulado “Derrota”, una muestra de sabiduría. El discurso aforístico aparece precisamente, desde los clásicos, como la forma lapidaria de transmisión de la cordura. No por breve deja de ser profunda, sino todo lo contrario. Es una brevedad de apariencias, un laconismo del significante que en realidad esconde una inmensidad de significados. Recontextualizando el oxímoron de Juan Ramón Jiménez, es como si intuyéramos la experiencia de esa “breve inmensidad” que sugiero desde el título del estudio. Cadenas, en efecto, sólo entrega unas pocas palabras, apenas la parte visible del *iceberg* cuya masa esencial sigue sumergida en las honduras del murmullo de nuestra intuición.

Por el temperamento de Rafael Cadenas, cuya impronta empapa su escritura, este escritor no deja de recordar a autores como el mexicano José Emilio Pacheco o el uruguayo Mario Benedetti cuya obra también rezuma sobriedad, sencillez y prudencia. Si hay algo seductor en la obra de Cadenas, es sin duda su cercanía humana, su declaración de fragilidad, de incertidumbre y de falibilidad que nos sale al encuentro en cada una de sus páginas. Antonio López Ortega tiene la misma impresión acerca de una poesía “que reseña humildad, que busca lo esencial de la vida, que se aparta de aspavientos, que ve en el yo –esa sacrosanta institución de Occidente– una gran trampa” (2016, p.157). Para dar cuenta de esta escritura minimalista, considero ante todo necesario intentar una organización de los dichos siguiendo un criterio básicamente temático.

2.- Una propuesta clasificatoria

No resulta fácil organizar los “dichos” de Rafael Cadenas de forma sistemática, ya

² Todas las citas textuales proceden sea del volumen *Obra entera. Poesía y prosa (1958-1995)*, sea de la colección *Dichos* en su segunda edición publicada por la Universidad de Los Andes en 2010.

que, en cuanto formas inmediatas del proceso del pensamiento, toman la heterogeneidad de las divagaciones del espíritu, nunca totalmente polarizado por una sola idea. Se trata, en efecto, de escritos que parecen surgir al azar de la meditación del poeta, lo cual explica la independencia radical de cada enunciado aislado o, al decir de Joaquín Marta Sosa, esa “tenaz pluralidad de asuntos” característica del conjunto (2010, p.10).

Desde el punto de vista de la categorización genérica, esta práctica textual recae dentro de la lírica, pero una lírica reflexiva que no tiene que desligarse del conjunto de la obra de Cadenas, sino que participa de una dinámica común. En ella se consigna la concepción artística de Cadenas, que él considera más adaptada a su propio temperamento. No se trata de escribir retazos rápidos o esbozos inacabados como si le faltase al escritor tiempo. Tampoco corresponden los aforismos a entregas precarias o, retomando el sugerente título de un poemario de José Ángel Valente, *fragmentos de un libro futuro*. Son más bien textos acabados y su laconismo es su modo específico de aparición. Los “dichos” rezuman un profundo sentido esencialista, el gusto por las paradojas y lo enigmático (Joaquín Marta Sosa, 2010).

Para sugerir de inmediato su singularidad respecto a los restantes aforismos, cada “dicho” está sintáctica y tipográficamente señalado como ocurrencia acabada en sí. Puesto que cada “dicho” remite a los más variados temas o aspectos de la realidad o del imaginario, nuestra propuesta clasificatoria de este material no tiene pretensiones de exhaustividad. Así y todo, considero útil señalar cinco grandes núcleos temáticos que polarizan un porcentaje considerable de los aforismos del escritor venezolano: los “dichos” de carácter filosófico-existencial, psicológicos, metapoéticos, ético-sapienciales e histórico-políticos.

a) Los dichos de índole filosófica-existencial

Abarco bajo la expresión de dichos filosófico-existenciales, a falta de una mejor formulación, una clase de aforismos que participan de las indagaciones esenciales y que figuran entre los más numerosos de todo el conjunto de “dichos” de Cadenas. La gama de subunidades temáticas susceptibles de entrar en tal rótulo es a su vez amplísima. De hecho, pueden distinguirse dentro de esta clase varias subcategorías que abordan rasgos como la situación del ser humano dentro de las determinaciones del tiempo y del espacio, el misterio como componente fundamental de la realidad, el binomio naturaleza / cultura, la cuestión de Dios etc. Son reflexiones libres, surgimientos que se declaran ajenos a la filosofía como razón discursiva y ordenada, pero donde no faltan interesantes iluminaciones líricas de la realidad. El poeta anota sus impresiones del mundo como si sólo lo atravesara o mirara desde márgenes que revelan la realidad en su rostro más auténtico. Esta lateralidad de la mirada de Rafael Cadenas no ha pasado desapercibida por Gina Saraceni quien apunta a este respecto que Cadenas “escribe desde el margen, y desde ese lugar lateral bordea la realidad sin pretensión de aprehenderla, más bien anotándola, en un apunte, un verso, un dicho” (2015, p. 37).

Los aforismos que nos ofrece el poeta llevan por tanto la huella de ese margen que tan bien revela la postura del poeta observador. Ocurre precisamente que este posicionamiento lateral del observador obedece a un esfuerzo reflexivo, a la tentativa de desentrañar el misterio representado por el mundo, pero sin la lógica del discurso filosófico consagrado. Como ha dicho María Fernanda Palacios, “esto no es filosofía. Tampoco son poemas. Pero son surcos que la filosofía y la poesía fueron abriendo en la conciencia y que quedan abiertos, interrogantes y receptivos” (2015, p. 32). Muchos dichos se plantean como consejos o invitaciones a la sabiduría de la vida como,

por ejemplo, la importancia del misterio en la existencia y en la realidad exterior. Con todo, el misterio no se nos propone en estos aforismos, y en la obra de Cadenas en general, como un desafío intelectual en el cual hay que agotar nuestros días. Hay, al contrario, una especie de *normalidad* del misterio o, mejor dicho, una necesidad radical del misterio en la medida en que éste no nos insta a investigar sus causas últimas sino a gozar de él como elemento constitutivo de la fenomenología de la realidad e ingrediente de nuestra existencia. Cadenas insta así a no incurrir en el error de la historia moderna que consiste en acometer el misterio sin medir ni riesgos ni límites. Moraima Guanipa explica en este sentido que “en una modernidad que ha urdido el desmontaje del misterio –abrió el hermetismo del átomo, violó la eternidad de las arenas lunares, desnudó las intimidades de la célula de la vida, entre otras cosas–, seguimos siendo habitantes precarios del mundo” (2002, p.50).

El dicho según el cual “lo real maravilloso me suena a redundancia” (2010, p.43), al tiempo que dialoga con Carpentier, lo rebasa entonces, al plantear que la realidad es ya maravillosa en sí, de modo que sobra el epíteto. El poeta considera, pues, inútil el intento de desentrañar lo desconocido y aconseja más bien ceder a la ola diaria, aprovechando lo que ella nos vaya deparando. Examinemos los siguientes ejemplos para apreciar la meditación filosófica del autor:

- 1) “Tomar en brazos a la vida o ser tomado en brazos por ella significa no esperar nada” (2010, p.23);
- 2) “vivir en el misterio: frase redundante” (2010, p.23);
- 3) “Todo es misterio, aun lo que la conciencia *conoce* en detalle en su orgulloso penúltimo escalón” (2010, p.23);
- 4) “Quien en realidad vive, no espera” (2010, p.25);
- 5) “La alegría que viene del hecho de ser es más profunda que la tristeza, pero ésta tiene prestigio de profundidad” (2010, p.26);

6) “Seguir viviendo es ya una respuesta a cualquier interrogar filosófico sobre el sentido de la vida” (2010, p.29);

7) “Ser esto o lo otro no supera a ser” (2010, p.47) “saborea la andanza terrenal” (2010, p.48).

El primer dicho, el cuarto y el sexto instan a no malgastar las oportunidades de aprovechar la vida, una invitación al *carpe diem* que se repite nuevamente con una mayor claridad en el siguiente con resonancias machadianas: “Ser un intenso vividor del presente –frase de Antonio Machado– me parece lo máximo. De paso aclaro: vividor cobra un sentido inusual. Es el que vive el presente con entrega. El término es así redescubierto, dignificado, remozado” (2010, p. 46).

Muchos dichos de tema existencial poseen resonancias claramente ecologistas, al hacer depender la demanda de felicidad humana de nuestra relación con el mundo natural que nos rodea. Tales aforismos ilustran el compromiso de Cadenas por el género humano mediante una invitación al reencuentro con la realidad inmediata. Para nuestro poeta, en efecto, la visión utilitarista de la naturaleza se ha vuelto contraproducente respecto al ser humano. Al no ver en el entorno más que entidades meramente instrumentales, el hombre ha cometido el error de creerse exterior a esta misma naturaleza: “En todas partes se oye la misma queja: el hombre no mira por la naturaleza, se da a destruirla. Ignora que él no está separado de la naturaleza aunque la devaste. En otras palabras, no sabe que se agrede a sí mismo en su cara aparentemente externa” (34).

El poeta subraya así la profunda interconexión entre hombre y naturaleza característica del pensamiento ecologista, lo que transmuta la concepción meramente instrumental del entorno natural, una actitud tan nefasta y criticada en las sociedades contemporáneas. Moraima Guanipa apunta en este sentido que lo que propone la obra de Cadenas es “un cambio radical de sentido, un

viraje que coloca al hombre como parte y no como especie privilegiada en el concierto del mundo” (2002, p.48). La historia del fracaso de las sociedades occidentales está vista en este caso como la de una pérdida del vínculo con la realidad, “pérdida de contacto” de la que habla otro dicho similar: “perdimos el contacto. El mundo ya no nos dirige la palabra. Se cansó de nuestro desoír” (2010, p.38).

La causa de esta sordez ecológica es nuestra familiaridad con posturas ideológicas totalmente contrarias a las aspiraciones más auténticas de los hombres. Luis Miguel Isava observa a este propósito que los escritos de Cadenas, tanto los poemas como los ensayos, las entrevistas y las anotaciones “parecen reiterar una única y compleja tesis *esencial*: el ser humano, sobre todo en Occidente, parece haber perdido la clave de una existencia plena, en comunión con el mundo”. Para reconectarnos con la realidad, prosigue Isava, Rafael Cadenas propicia el “regreso a una visión inmediata” que permitirá “recuperar el asombro y, con él, la mirada despojada de presupuestos que *ve y reconoce el misterio*” (2015, p.23-24).

Algo similar opina Moraima Guanipa cuando dice que en tales casos, el sujeto de Cadenas forma parte de las cosas y por tanto, no puede sino participar él mismo de este misterio global (2002, p.46). Puesto que, según reza otro dicho, “el hombre ha perdido la poética del vivir” (2010, p.34), hay que devolverle a las fuentes más naturales de la felicidad, lo cual implica deshacerse de la sospecha de esa misma naturaleza: “Nada natural es malo. Hay que vocear esta frase. Ponerla como grito en el cielo” (2010, p.34). El equilibrio buscado por Cadenas pasa, pues, por una nutrida crítica de la modernidad, sustentada en la convicción de que el ser humano ha desembocado en términos de Isava, en “una sobre-intelectualización de sus relaciones con la naturaleza, con sus sensaciones, con su percepción” (2015, p.24).

b) Dichos psicológicos

Otra franja importante de los “dichos” de Rafael Cadenas son los que podrían calificarse de “psicológicos”. Son aquellos que presentan al ser humano como un enigma insoluble, enfrentado a una compleja trama de actitudes contradictorias. Las relaciones sociales ponen de relieve la versatilidad del hombre y su propensión a la violencia. El ser humano aparece así como un pozo sin fondo, por lo cual es irreductible a esquemas preestablecidos. El segundo dicho del libro reza precisamente: “Sondear ese extraño que uno es. Pero ¿quién indaga? Alguien perdido sale a buscar a alguien perdido” (2010, p.23).

Nuevamente aquí, el hombre está representado como un misterio irresuelto entre tantos otros. Una de las tendencias comportamentales naturales de este ser misterioso es, sin embargo, el instinto de depredación que sólo necesita ser motivado por las circunstancias: “Cualquier hombre es una agresividad en busca de una bandera” (p.24). A pesar de esta brutalidad inherente a cada sujeto, Cadenas no lo concibe sin compañía, como reza el “dicho” siguiente: “Relación consigo mismo”. Frase curiosa. Piénsese en la dualidad. No somos uno, no somos enteros, somos como dos. Y después clamamos porque nuestra vida es un conflicto” (2010, p.26). No obstante, la conflictividad nace no sólo de los desafíos inherentes al misterio de la existencia, sino también de las diferencias entre los seres humanos, hostilidad superable solamente por la aceptación de estas disparidades: “Que los seres humanos se vean a sí mismos como son, sin juzgarse, constituye hoy tal vez la subversión más válida” (2010, p.28).

Escrutar la psicología individual equivale, pues, a reconocer en cada individuo un doble psicológico: “confeccionamos una ficción necesaria, el yo, y después queremos salir de él: tarea ilusa. Sólo podemos observarlo y tratar de sentir que más real y más legítima es la parte nuestra que lo observa” (2010, p.41). Se plantea aquí la personalidad como

un juego en el que el *yo* no coincide con el ser, atrapada cada una de estas instancias en una lucha que resume todas las paradojas del individuo. El tema del doble nos instala aquí en un proceso de aprendizaje que describe de la siguiente manera Moraima Guanipa en uno de los libros de Cadenas, *Falsas maniobras*: “el aprendizaje supone un proceso de limpieza y renuncia a esa costra de sí mismo que puede ser el hombre contemporáneo, escindido en los vaivenes de una realidad poblada con los cantos de sirenas del ruido mundano y alienante” (2002, p.74).

Es esta duplicación la que se repite en *Dichos* mediante el siguiente aforismo: “salgo en mi busca y sólo encuentro huellas” (2010:42), afirmación metafórica de la profunda versatilidad del ser, nunca el mismo, irreconocible en cada una de sus ocurrencias. Este dicho problematiza asimismo la identidad que, en palabras de Moraima Guanipa, “será entonces la de dejar de poseerse a sí mismo, renunciar a su yo, hermanarse con la nada, aprender a ser nadie”. Esta aniquilación del *ego* del poeta “acerca su figura a una realidad mucho más rica: la de una vida en la que cada parcela del mundo forma parte de una totalidad viviente y en permanente transformación” (2002, p.77).

c) Dichos metapoéticos

Existen por otra parte una importante proporción de dichos que plantean reflexiones de carácter metapoético. Son aquellos aforismos que no versan sobre la realidad objetiva, sino que meditan sobre el propio proceso creativo. En su libro *Metapoesía y ficción. Claves de una renovación poética*, Ramón Pérez Parejo ha identificado una serie de temas característicos del discurso metapoético. Entre los más frecuentes, podemos citar “el lenguaje, el amor a la poesía, la comunicación lírica, la inspiración, las musas, la conveniencia de dejar de escribir, la propia construcción del texto, las dificultades de la escritura, la enajenación, la infabilidad” (2007, p.11). En varias ocasiones, el proceso de creación inspira una

verdadera poética de la escritura a través de declaraciones como la del siguiente ejemplo, donde el poeta recomienda un mínimo de pensamiento en la composición del poema: “Un poco de pensamiento nada más para que no enferme al poema” (2010:46). Esta advertencia sugiere de modo implícito que demasiado pensamiento resulta perjudicial al poema.

A veces, el aforismo metapoético plantea una reflexión de carácter estético-ontológico. Así ocurre cuando el poeta declara lo siguiente, como si estuviera hablándose a sí mismo: “Haces el poema, y él también te hace” (2010, p.47). Es un “dicho” bastante similar a este otro: “tú creas la voz; pero ella también te crea” (2010, p.38), ambos planteando la creación como un doble proceso, a la vez artístico y ontológico: el poema emerge del sujeto que lo crea y éste de su criatura. Otros ejemplos de aforismos metapoéticos abordan la naturaleza inasible de la poesía (“La poesía no tiene residencia fija, por eso es difícil dar con ella” (2010, p.48)), la coherencia interna entre todos los poemas de un mismo autor (“todos los poemas que alguien escribe están entrelazados como en un largo collar” (2010, p.49)), o la pugna clásica entre filosofía y poesía, suavizada ahora con un tono humorístico: “Platón expulsó de su República a los poetas. Ningún poeta ha proscrito a Platón. Los poetas, con algunas excepciones, no son vengativos” (2010, p.55).

d) Dichos ético-sapienciales

Al lado de la reflexión metapoética, la actitud ética constituye una de las curiosidades del discurso aforístico en un autor como Cadenas cuyo temperamento rechaza más bien el tono moralizador. Cadenas considera sin duda que el poeta actual no puede sino hablar desde la inseguridad, y que su discurso no tiene pretensiones de infalibilidad. Invierte en esta subjetividad como parte del juego de la escritura y de la lectura. Las reflexiones que participan de esta postura ética apuntan a caracteres individuales o colectivos nocivos a la felicidad personal o a la cohabitación.

Generalmente, tales aforismos surgen de la interpretación que hace Cadenas de la historia, de las sociedades y de la psicología individual. Suele erigir en arquetipo una ética de la contención y de la modestia que aconseja renunciar a toda grandiosidad, adquiriendo en ocasiones tonalidades religiosas como en el siguiente ejemplo: “Recuerda: tus haberes no son tuyos. Procura mirar y remirar tu pobreza, dice Teresa, la santa –aunque ella no se tenía por tal– pues todo nos ha sido dado, y con qué arrogancia se suele responder a lo dado” (2010, p.48). Consciente de que a menudo el sufrimiento surge de las ambiciones desmedidas y del mimetismo, El poeta sugiere a sus lectores que se examinen a sí mismos para exorcizar su *ego*: “Verse con imparcialidad importa mucho: hace a un lado el ego. ¿No entraña esto un nuevo comenzar?” (2010, p.42).

Otros aforismos de esta categoría proporcionan claves para la felicidad cotidiana, como, por ejemplo, aprender a conformarse con lo suyo, recordar que las condiciones de la paz que ansiamos están muy a menudo en nosotros mismos, o que la fugacidad nos obliga a cuidar el instante, única posesión segura: “Cada instante es un regalo. Esto nos debería volver humildes y hacernos dar las gracias ¿A quién?” (2010, p.26). No se trata, sin embargo, de un didactismo autoritario, sino suave y sobrio, diluido en la modestia de la voz lírica cuyo tono participa más de la sugerencia y del consejo: “culparte es derramar tu vino”; “Si bien se mira, la alegría es más profunda que la tristeza” (2010, p. 42); “Si discutes con un fanático, también eres loco” (2010, p.53). Este último ejemplo sugiere que hay condiciones sin las cuales todo diálogo se vuelve imposible y en tales casos, hay que ahorrarse tiempo y energía.

e) Dichos histórico-políticos

Los “dichos” histórico-políticos, a diferencia de los ético-sapienciales, se acompañan de una tonalidad mucho más incisiva. Forman sin duda una de las categorías más abundantes, junto a los ya señalados

“dichos” de tema filosófico-existencial. Los aforismos histórico-políticos resultan de una crítica de la historia y de las sociedades actuales donde reina el fanatismo ideológico y la opresión. Algunos aforismos de esta clase enfatizan la contradicción entre las declaraciones de buenas intenciones de las ideologías y los actos concretos de sus defensores. Así, cuando el poeta afirma que “los revolucionarios se proponen liberar a los seres humanos y comienzan por privarlos de libertad” (2010, p.54), deja entender que en un mayor o menor grado cada revolución entraña una dosis de deshumanización, de incoherencia y de mentira. Aníbal Rodríguez Silva ve por ello en buena parte de los aforismos de Cadenas “la respuesta de un poeta-ciudadano frente a un poder político hostil a toda manifestación de libertad”. Así, prosigue Rodríguez Silva, “frente al monismo simbólico del poder en Venezuela los aforismos de Rafael Cadenas son una muestra del espíritu de libertad de nuestra sociedad y el contrapoder de la poesía” (2010, p. 65). Notamos, en efecto, que los “dichos” que integran la última sección del libro titulada “Otros dichos” presentan un alto porcentaje político. Casi todos los aforismos de la sección sugieren un universo de opresión ante el cual el hablante afirma su inconformidad. Como todo aforismo es un discurso minimalista, el lector reconstruye el telón de fondo político a partir de lo que podríamos considerar como “palabras clave”. Veámoslo a partir de unos cuantos ejemplos:

- 1) “Cuántas utopías derrumbadas. Eso te abrió los ojos. Agradécelo” (2010, p.53).
- 2) “En el fondo todas las guerras son religiosas: ocurren cuando se deifican ideas” (2010, p.53).
- 3) El pluralismo vive amenazado por los fanáticos de toda calaña” (2010, p.53).
- 4) “Los rótulos no dejan ver a los seres humanos” (2010, p.53).
- 5) “Si discutes con un fanático, también eres loco” (2010, p.53)

Todos estos dichos transmiten lecciones que parecen surgidas de experiencias que el poeta no describe, pero que el lector intuye como telón de fondo de esta escritura. Son vivencias que respaldan la escritura, confiriéndole un *a priori* de veracidad. Su interés radica también en ese tono impersonal que permite que cada sujeto, esté donde esté pueda compartir la verdad encerrada en estas afirmaciones, más allá de los referentes que hayan inspirado su redacción. Declarar que “la incultura cría dictadores” (2010, p.56), definir el “comunismo democrático” como un “animal de zoología fantástica” (2010, p. 57) o encontrar en la expresión “socialismo bolivariano” un “estridente oxímoron” es reconstituir sin apenas equívocos los debates ideológicos propios del contexto sociopolítico en el que está inmerso el poeta-ciudadano Cadenas, pero también extenderlos a otros tiempos y espacios históricos.

f) Otros aspectos discursivos de los “dichos”

En una similar perspectiva descriptiva que la anterior, pero siguiendo ahora criterios discursivos, los dichos presentan características que merecen la pena subrayarse, independientemente de su contenido temático. Entre los más recurrentes, destacaré su carácter frecuentemente paradójico, irónico y humorístico. A través de la paradoja, el autor toma a contrapelo nuestras representaciones mentales e ilumina la realidad, reconciliando los polos aparentemente opuestos. Así, por ejemplo, cuando el hablante afirma que “lo único que no termina nunca es el presente” (2010, p.44), postula una permanencia del momento o del instante que contrasta con su volatilidad natural, proponiendo así una visión eufórica de lo transitorio que tiene el efecto de perennizarlo. Esta idea se repite en el siguiente dicho: “te instalas en el momento fugitivo” (2010, p.45).

Como en el ejemplo anterior, lo paradójico estriba en la oposición de dos ideas: la que expresa el verbo y la del adjetivo. De hecho, “instalarse” conlleva un sentido

durativo, mientras que lo fugitivo apunta a lo breve y fugaz. Instalarse en lo efímero parece, pues, a primera vista algo contradictorio, salvo que se torna significativo por el hecho de que la duración por antonomasia es el instante presente. Al fijar la morada en el puro sentimiento presente, el poeta propone una concepción durativa del instante ya afirmada por otros poetas como Octavio Paz para quien el instante es “nuestra frágil eternidad” (1989, p. 341) (otra paradoja significativa). Cadenas convierte así la paradoja en eficaz recurso de conocimiento y de iluminación. Mediante el choque de los sentidos, se subvierte la apariencia, reconciliando los opuestos. Joaquín Marta Sosa coincide con esta postura cuando considera que Cadenas se sirve de la paradoja para borrar el enigma y plantear el misterio (2010, p.12).

El humor tampoco falta en estos aforismos, utilizado como recurso para ridiculizar algunas actitudes humanas o situaciones sociales. Así, por ejemplo, cuando el poeta declara que “hay quienes no se permiten ser suaves por temor a disolverse” (2010, p.45), la nota humorística procede del presupuesto divertido de que “ser suaves” puede conducir quienes lo son al derretimiento o a la disolución física. El dicho invita por el contrario a los seres humanos a atreverse a “ser suaves” cuando hace falta, en vez de oponer a la ternura una rigidez importuna y aburrida. Percibimos la misma nota humorística en este otro ejemplo: “Lástima que las letras de la palabra enemigo no la ahoguen” (2010, p.54), aforismo que ridiculiza el odio al enemigo, tan radical que quien aborrece desea con impaciencia que la palabra “enemigo” con la que designa al adversario se convierta en arma directa de la venganza. El humor interviene también para ridiculizar declaraciones procedentes del aparato represivo como el siguiente ejemplo: “Un general dice que el ejército es humanista, y tiene razón: existe para matar humanos” (2010, p.57).

3) “Filosofía” de los “dichos”

Intentar desentrañar la peculiar “filosofía” que transmiten los dichos nos insta en primer lugar a detenernos brevemente sobre el término mismo: “dichos” con su carga de ingeniosidad y brevedad paremiológica. Los “dichos” *dicen* obviamente algo, verdadero o falso. Quizá también sólo se limiten a enunciar algo sin preocuparse de sus consecuencias éticas, como si el único interés del juego fuera el de la propia formulación, o como si al fin y al cabo, el poeta hiciera unas suposiciones como las que ha consagrado la frase popular: *Es un decir*. Y es que al elegir un deverbial declarativo como título de su recopilación, Cadenas nos invita de un modo u otro a mantener presente en la mente los orígenes orales de esta *praxis* textual. En este sentido, hay que ver esta escritura como un proceso profundamente dependiente de su contexto de enunciación. Hablar desde la contemporaneidad es integrar de antemano la relatividad, no sólo presente en la actitud del poeta ante los hechos que retiene, sino también respecto a sus propios puntos de vista. Hay en este sentido, en filigrana la declaración de que estos “dichos” no han de tomarse al fin y al cabo más que como meros *decires*, juegos verbales sin seriedad. Otra “filosofía” surge de la fragmentariedad misma.

Quizá el fraccionamiento del discurso poético de Rafael Cadenas mediante estos “dichos” no sea, en definitiva, más que otra manifestación de la desintegración textual que se ha vuelto una verdadera categoría estética del arte contemporáneo. La apuesta del poeta venezolano por lo breve, en medio de las variadas *praxis* escriturales que nos depara la literatura contemporánea arranca probablemente de tres factores determinantes. El primero es que el fenómeno literario se plantea y cuestiona a sí mismo al filo de su propio acto enunciativo, buscando un decir que se ajuste a los mecanismos que el escritor considere más eficaces o aptos a la consecución de los fines que se ha propuesto. El texto resultante escapa así a los determinismos

genéricos comúnmente admitidos y gana en expresividad. Consciente de los límites de cada tentativa histórica de aportar una definición totalizadora del hecho literario, la poética minimalista enfatizaría en cierto modo la trascendencia de la concisión sobre la abundancia verbal. Quiero decir que, como ocurre en los géneros breves, los aforismos de Cadenas esconden detrás de su aparente levedad una especial densidad de contenido. Esta poética del despojamiento o “hechura de silencio” que ha estudiado Moraima Guanipa (2002) entronca con antecedentes filosóficos y literarios universales y nacionales, algunos de los cuales han servido de fuente de inspiración al poeta venezolano según ha señalado la crítica (J. M. Sosa, 2010, p.13-14).

El conocido consejo de Baltasar Gracián—“Gana con tu cortesía lo que pierdes por corto. Ya se ha dicho: lo bueno, si breve, dos veces bueno”—(2007, p.112) gobierna las páginas de Cadenas, confiriéndolas un halo de clásica distinción. Los aforismos son, en efecto, un legado de la cultura antigua, la idea de que no es menester la abundancia verbal para conseguir la eficacia expresiva. Ahí donde la inteligencia difunde su luz, algunos vocablos bastan para que el mensaje emerja de los entresijos del silencio. Que se presente bajo el aspecto de un breve enunciado o en oraciones más largas, el aforismo intenta erigir en máxima o en regla una opinión que a menudo es fruto de una irradiación repentina, de una perspectiva subjetiva de la realidad, pero cuya peculiar envoltura verbal le confiere un tono eminente.

Los dichos no son fragmentos de un conjunto semántico preexistente que se habría volatizado, tampoco la fracción anticipada de un todo venidero: no son, como ya he indicado, *fragmentos de un libro futuro*. Como comenta Maurice Blanchot, “el habla de fragmento no es nunca única, incluso si lo fuera. No está escrita con motivo de o con miras a la unidad. Tomada en sí misma, es verdad, aparece en su rotura, con sus aristas cortantes, como un bloque al que parece que

no puede agregarse nada”. El fragmento se nos ofrece por tanto como “Pedazo de meteoro, desprendido de un cielo desconocido e imposible de vincular con nada que pueda conocerse” (2008, p.392). Aníbal Rodríguez Silva indica a este respecto que los aforismos “manifiestan el poder lúdico del lenguaje y el habla frente a lo esclerotizado de lo literario. El aforismo es una diminuta piedra preciosa cuyo centro se encuentra en ninguna parte” (2010, p.62).

El lector que se enfrenta a este hecho literario necesita, por tanto, afinar sus herramientas analíticas para poner a su alcance la red de posibilidades significativas puestas en movimiento, incluso los silencios. Esta textología de lo mínimo resulta de un trabajo minucioso cuya condición elemental es considerar que todo está dado en el fragmento disponible, a pesar de la sensación de que precisamente todo falta. El lector no puede evitar arriesgarse a varias hipótesis, ni dejar de conjurar la necesaria indeterminación semántica de tales “dichos”.

Llegó a decir Cioran, uno de los maestros contemporáneos de la brevedad, lo siguiente: “Le fragment est mon mode naturel d’expression, d’être. Je suis né *pour* le fragment” (1997, p.686) (El fragmento es mi modo natural de expresión, de ser. He nacido *para* el fragmento). Joaquín Marta Sosa recoge una declaración similar del propio Cadenas: “Me he dado cuenta de que el aforismo, el apunte, el fragmento, se avienen más que otras formas a mi modo de ser” (2010, p.11).

En una de sus “Anotaciones”, el poeta añade que la propia historia lleva a adoptar la escritura fragmentaria. Para subrayar la relación entre el estado del mundo y esta poética añade: “La fragmentación del mundo tal vez conduce al fragmento, o a todo lo contrario, a la obra ordenadora. En este momento me inclino hacia esa forma de expresión, la que brota sin pretensiones al hilo de los días” (2000, p.532). Estas declaraciones demuestran que el temperamento individual

del autor determina la elección del soporte genérico del que se sirve.

4) Los “dichos”: estética de lo efímero y fenomenología sensualista

No quisiera cerrar esta reflexión sin abordar un aspecto que considero fundamental para una valoración de los “dichos” como manifestación escritural de un proceso cognoscitivo. Los “dichos” *dicen*, a falta de narrar, lo que los ojos miran. Y este espectáculo es ante todo teatro de lo transitorio, expresado a su vez mediante un lenguaje que aspira a transmitir la misma sensación de iluminación fugitiva. Quiero decir que el aforismo se presenta como la manifestación de una peculiar epifanía de la realidad que se logra a través de un arte de la mirada que trata de aproximarse al máximo de las características fenoménicas de la experiencia que lo ha originado. Joaquín Marta Sosa alude a este aspecto cuando discierne, en efecto, en este discurso lacónico, no sólo cierta teoría del conocimiento, sino también, cierto modo de aprehensión de la fugacidad.

Así, puesto que en Cadenas “toda verdad, todo saber siempre es inseguro” y que, por consiguiente, “debe ser abordado con aquellos recursos que sin anular el logos, la razón, nos impulsen por las veredas sensitivas y visionarias de la intuición, o del apresamiento rápido y hondo de un saber que pasa ante nosotros”, un saber fugaz que “se nos quiere escapar para siempre, pero que nuestras redes más simples del lenguaje, que son las más poderosas, pueden atrapar síntomas y residuos de él” (2010, p.14). Estoy planteando que los “dichos” en su particular estructura formal dan cuenta a su modo de un proceso cognoscitivo profundamente lírico del mundo. Digo *conocimiento lírico* precisamente porque la intuición como modo de acercamiento se rehúsa a la lógica discursiva tributaria del pensamiento ordenado y razonado. Ocurre así porque las manifestaciones fenoménicas que retienen la atención del observador no le dejan tiempo para formular ideas y desarrollarlas porque se dan bajo la forma de una irradiación

que colma la mirada. Bachelard planteó en *La poética del espacio* que, si existe una “filosofía de la poesía”, ésta tiene que surgir del éxtasis mismo creado por una imagen nueva, libre de toda relación de causalidad (2000, p.7).

Esta “ontología directa” que propone Bachelard se cumple precisamente en los “dichos” de Rafael Cadenas, al proporcionarnos del sujeto y de la realidad un conocimiento inmediato a la vez sensorial e intelectual, aunque también precario. Surgido en la casualidad y en el instante, la experiencia que el “dicho” trata de verbalizar y consignar no precisa de una base teórica previa o ulterior. Sólo se da como la intuición de una cima percibida en lo inmediato. De ahí este dicho que se reduce a constatar líricamente: “Lo inmediato, esa cima” (2010, p. 36). Tal experiencia surge del mundo interior o exterior y polariza la mirada durante un lapso de tiempo antes de desvanecerse en la nada. Todo parece desde ahora configurado por una peculiar poética de la mirada a la cual alude uno de los “dichos” más breves: “Alguien socava el reino del mirar” (2010, p. 24), declaración que interpreto como una constatación de la esencial fragilidad y fugacidad de toda mirada. Para entender esta idea, resulta útil volver a una composición que considero de especial interés para entender esta estética de lo efímero: el breve texto “Mirar”, del libro, *Falsas maniobras*:

Veo otra ruta, la ruta del instante, la ruta de la atención, despierta, incisiva, ¡sagitaria! pico de viscera, diamante extremo, halcón, ruta relámpago, ruta de mil ojos, ruta de magnificencia, ruta de línea que va al sol, reflejo del rayo *vigilancia*, del rayo *ahora*, del rayo *esto*, ruta real con su legión de frutos vivos cuyo remate es ese lugar en todas partes y ninguna. (2000, p.128)

Al postular desde las primeras palabra “otra ruta” de acceso al conocimiento, el texto no hace sino describir con imágenes sugerentes el proceso cognoscitivo que entraña tal acto contemplativo. La mirada

constituye en este caso un gesto que sólo adquiere sentido como acontecimiento pasajero, profundamente vinculado con el presente efímero. La mirada es “ruta” porque es camino hacia el discernimiento. Cuando el poeta declara en *dichos* que “debe haber una mirada que nos devuelva la tierra” (2010, p.28) está refiriéndose a la necesidad de redescubrir nuestro mundo a través del testimonio consciente de nuestros sentidos. De ahí ese sensualismo que implica un rechazo del unilateralismo heurístico, tanto filosófico como científico, y la propuesta de otra vía de descubrimiento: el conocimiento intuitivo que sólo se cumple en el instante que es la cifra por antonomasia de lo efímero.

Pero plantear una intuición del mundo lograda en el instante puro implica recordar que éste entraña un momento preciso, muy agudo, en el que la mirada hábil da en el blanco. Es el *Kairós* griego, entendido como momento oportuno, metaforizado en el fragmento citado mediante figuraciones como la del “diamante extremo”, y cuyas condiciones de advenimiento son aquí el “rayo *vigilancia*”, el “rayo *ahora*” y el “rayo *esto*”. Exige por tanto mucha precisión, una “atención” extrema y una puntería como la del “sagitario”, o la del “halcón”, para alcanzar en el instante exacto su blanco. La referencia al sagitario aquí sugiere más su representación iconográfica como expresión de la puntería, ya que este noveno signo zodiacal viene figurado habitualmente mediante un arquero. El poema “Satori”, también del libro *Falsas maniobras*, participa de esta misma sensibilidad, ya que la voz japonesa empleada en el título sugiere precisamente una repentina iluminación típica del budismo zen. El escritor sabe, sin embargo, que esta irradiación casi siempre nos pilla desprevenidos. De ahí esta afirmación de *Dichos*: “Cuando nada pedimos, el mundo destella” (2010, p.38).

Ni siquiera somos capaces de reconocer estos destellos en el momento oportuno, a no ser recuperando la inocencia de la mirada infantil, según sugiere otro dicho breve: “Sólo

el niño ve brillar el barro” (2010, p.38). El consejo “trata de que tu mirada sea libre” (2010: 45) invita, por tanto, a una nueva pedagogía de la mirada que nos devolverá a las cosas inmediatas para hacerlas resaltar y así, conocerlas mejor: “Cuando recobramos nuestro no saber, las cosas refulgen” (p.46). En el fondo, esta especie de fenomenología sensualista reclama su espacio de legitimidad a contracorriente de las ideas consagradas por la ciencia y la filosofía: “El pensamiento ignora lo infinito: pero tampoco conoce fundamentalmente lo finito, si bien se mira, pues éste no puede concebirse fuera de lo infinito” (2010, p.27). Cadenas reconcilia así las categorías de lo finito y lo infinito como, en otro “dicho” hace con lo ordinario y lo extraordinario: “No hay diferencia entre lo ordinario y lo extraordinario” (2010, p.27).

Su trabajo consiste, pues, en conjurar los errores y las aporías de los antiguos sistemas, revirtiendo el *cogito ergo sum* cartesiano mediante una reducción metódica de la dosis de pensamiento “fuerte” que acompaña el proceso de la mirada. Quizá no sea, al fin y al cabo, más que la afirmación de otra metafísica, menos intelectualizada, pero más intuitiva e inmediata, deudora de lo que se ha venido denominando “pensamiento débil”, y que se afirma como conciencia de “la imposibilidad de abarcar el mundo en una imagen unitaria, de describirlo con un único lenguaje racional” (G. Vattimo, 2013, p.232). La crítica de la filosofía, de la literatura o de la historia describe así, en definitiva, un mismo fracaso intelectual sin que esto la absuelva de la misma falibilidad: “El pensamiento desmonta sus propias construcciones. ¿Para volver a la vida o para levantar otras?” (2010, p. 27). La respuesta de Rafael Cadenas a esta interrogación reside quizá en su insistencia en la necesidad de reconciliarnos con el misterio.

Este breve recorrido en torno a los “dichos” de Rafael Cadenas demuestra la vitalidad de la modalidad aforística en la expresión literaria contemporánea. La preferencia por una escritura lacónica en

medio de discursos eclécticos, procedentes de todas las áreas del conocimiento humano, es probablemente el camino menos arriesgado elegido por el escritor contemporáneo para enfrentarse a lo desconocido. El debate acerca de si la opción por el laconismo tiene no que vincularse a un temperamento o a determinadas épocas me parece de poca relevancia. Lo más interesante es, según creo, atender la propuesta estética en sí y valorarla como hecho discursivo con rasgos propios capaces de echar luz sobre su elección en detrimento de otros hábitos expresivos. En el caso de Rafael Cadenas, la lenta maduración histórica que ha conducido a la conformación actual de los “dichos” es susceptible de aportar respuestas válidas a quien escruta este peculiar sistema expresivo.

Una de las explicaciones posibles es que la fragmentariedad es una alternativa discursiva a los esquemas más o menos canonizados. Al darse casi a contracorriente de las apetencias escriturales más compartidas, no puede impedir que se la contemple como manifestación de una elección consciente y, por tanto, de una *praxis* desestabilizadora y desintegradora de la idea misma de construcción estructurada. Al pertenecer a una época que tanto desarticula cualquier sistema consagrado, este modo de escribir me parece simplemente una de las posibles opciones de conquista de la eficacia verbal que cada escritor elige dentro de la gama de posibilidades de las que dispone, poco importa que proceda o no del pasado. Como tal, yo procesaría la elección de los “dichos” de Cadenas desde los lineamientos estéticos comunes a lo que se ha venido denominando postmodernidad.

El interés de esta poética fragmentaria parece resultar de un delicado negocio entre la creciente dosis de silencio y la menguante carga verbal. Tal paradoja cristaliza a mi modo de ver, no tanto un rechazo del sistema como la creación de otro, más humilde y sugerente, gobernado por la discontinuidad y la apertura, porque se basa en la convicción de que la

literatura más fiel al sistema establecido ha fracasado. La crisis de los “grandes relatos” –en todos los sentidos de la expresión– apela quizá a estos microrrelatos independientes que ni siquiera piden que se los mire como absolutamente nuevos, ya que, como dice otra vez Cadenas, “lo que tengo por novedad no es novedoso, es la novedad de la gota de agua” (2010: 23)– pero que, al menos, merecen ser revisitados como modos alternativos de expresión en estos tiempos de desamparo.

Referencias bibliográficas;

- Bachelard, Gaston (2000). *La poética del espacio* (traducción de Ernestina de Champourcin). México. Fondo de Cultura Económica.
- Blanchot, Maurice (2008). *La conversación infinita* (traducción de Isidro Herrera). Madrid. Arena Libros.
- Cadenas, Rafael (2000). *Obra entera. Poesía y prosa (1958-1995)*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Cadenas, Rafael (2010). *Dichos*. Mérida. Universidad de Los Andes.
- Cioran, E. M. (1997). *Cahiers (1957-1972)*. París. Gallimard.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (traducción de Celia Fernández Prieto). Barcelona. Taurus.
- Gracián, Baltasar (2007). *El arte de la prudencia*. Santo Domingo. Sencilla.
- Hernández Guerrero, José Antonio (2010). “El humor: un procedimiento creativo y recreativo”, en Lada Ferreras, Ulpiano, Arias-Cachero Cabal, Álvaro eds. *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*. Oviedo. Universidad de Oviedo. pp. 43-56.
- Guanipa, Moraima (2002). *Hechura de silencio. (Una aproximación al ars poética de Rafael Cadenas)*, Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación.
- López Ortega, Antonio (2015). “Rafael Cadenas: ‘La realidad es el misterio absoluto’”. en *Cuadernos hispanoamericanos*. 780, Madrid. AECID. pp. 4-8.
- López Ortega, Antonio (2016). “Entrevista con Rafael Cadenas”. *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*. 2, pp. 157-161. [en línea]. disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5743150> [consulta el 07/02/ 2020]
- Palacios, María Fernanda (2015). “Otro temple sobre Rafael Cadenas”. *Cuadernos hispanoamericanos*. n° 780, Madrid. AECID. pp. 31-36.
- Paz, Octavio (1989). *El fuego de cada día* (antología poética). Barcelona. Seix Barral.
- Pérez Parejo, Ramón (2007). *Metapoesía y ficción. Claves de una renovación poética*. Madrid. Visor.
- Rodríguez Silva, Aníbal (2010). “La escritura fragmentaria en Rafael Cadenas”, en *Dichos*. Mérida. Universidad de Los Andes, pp. 60-64.
- Saraceni, Gina (2015). “Isla y desvanecimiento”. *Cuadernos hispanoamericanos*. n° 780, Madrid. AECID, pp. 37-45.
- Vattimo, Gianni (2013). *De la realidad. Fines de la filosofía* (traducción de Antoni Martínez Riu). Barcelona. Herder.

EL CAIMÁN DE SANARE UN IMAGINARIO SOCIAL EN LA CULTURA VENEZOLANA

THE ALLIGATOR OF SANARE A SOCIAL IMAGINARY IN THE VENEZUELAN CULTURE

Hernández Barrios, Evelyn Josefina*
Universidad Pedagógica Experimental Libertador
“ Instituto Pedagógico Barquisimeto”
Venezuela

Resumen

El presente artículo tiene por finalidad analizar El Caimán de Sanare como un imaginario social en la cultura venezolana, permitirá adentrarse en el mundo de vida de este personaje de la comunidad sanareña para dar cuenta de su legado cultural. Esta aunado a la teoría de Cornelius Castoriadis, con su Imaginario Social, resaltando una construcción socio histórica que abarca el conjunto de instituciones normas y símbolos que comparte un determinado grupo social en un momento histórico específico, que, pese a su carácter imaginado, trasciende en la realidad ofreciendo oportunidades como restricciones para el actuar de los sujetos, en esa realidad o sociedad. Esta información está fundamentada en diversas fuentes como: hemerográficas, bibliográficas, virtuales y testimoniales, lo cual permitió hacer un análisis, además de generar un aporte teórico sobre El Caimán de Sanare como imaginario social dentro del patrimonio cultural venezolano y a su vez es una contribución a la cultura latinoamericana y caribeña.

Palabras clave: Imaginario Social, Caimán de Sanare, Cultura Venezolana.

Abstract

The purpose of this article is to analyze The Caimán de Sanare as a social imaginary in Venezuelan culture, it will allow us to enter this character's world in the Sanareña community to account for his cultural legacy. It is coupled with the theory of Cornelius Castoriadis, with his Social Imaginary, highlighting a socio-historical construction that encompasses the set of normative institutions and symbols shared by a certain social group at a specific historical moment, which, despite his imagined character, transcends in the reality offering opportunities as restrictions for the subject's actions, in that reality or society. This information is based on various hemerographic, bibliographic, virtual and testimonial sources, which allowed analysis, in addition to generating a theoretical contribution on The Caimán de Sanare as a social imaginary within Venezuelan cultural heritage and in turn is a contribution to Latin American and Caribbean culture.

Key words: Social Imaginary, Caimán de Sanare, Venezuelan Culture.

*Profesora de Castellano y Literatura (UPEL-IPB, 1993). Magister en Orientación (UPEL-IPB, 2008). Cursante del Doctorado en Cultura Latinoamericana y Caribeña (UPEL-IPB, 2022).
E-mail: evelynjhb25@gmail.com.

Finalizado: Barquisimeto, Julio-2021 / **Revisado:** Septiembre-2021 / **Aceptado:** Octubre-2021

El Imaginario Social

Hoy en día en las ciencias sociales y en los estudios culturales es importante investigar sobre la temática de Imaginario Social, ya que, permite estudiar al hombre como un miembro social dentro de un contexto cultural, en un tiempo y espacio específico. Al hablar de imaginario social es obligatorio hacer una consulta del escritor greco-francés Cornelius Castoriadis, quien es el padre y autor de esta teoría. Es importante resaltar que, para este autor, un imaginario social “es creación incesante y esencialmente indeterminada (social - histórico y psíquico) de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de «alguna cosa»” (Castoriadis, 1993, p.4), resaltando en su teoría una construcción socio histórica que abarca el conjunto de instituciones, normas y símbolos que comparte un determinado grupo social en un momento histórico específico, que, pese a su carácter imaginado, trasciende en la realidad ofreciendo oportunidades como restricciones para el actuar de los sujetos, en esa realidad o sociedad.

De tal manera, un imaginario no es una ficción, sino que se trata de una realidad. Así que el investigar sobre el imaginario social como un fenómeno socio-cultural, va a permitir hacer un estudio desde la creación del ser humano en esa relación sujeto- sociedad y cómo ese sujeto transforma y va construyendo su realidad, hasta llegar a comprender quién es, qué papel debe desempeñar y cuál es su lugar en la sociedad, como fuente de creación y modificación de la realidad.

Es cierto que toda sociedad tiene una serie de imaginarios, que se despliegan en cierto momento histórico y social, plasmados en instituciones que, según el autor señalado anteriormente, la define como: “normas, valores, lenguaje herramientas, procedimientos y métodos de hacer frente a las cosas y de hacer cosas, y, desde luego, el individuo mismo, tanto en general como en el tipo y la forma particulares que le da la sociedad considerada” (Castoriadis,

1993, p.67). Tomando en cuenta lo descrito anteriormente se puede decir que, las personas de cada sociedad están inmersas en sus instituciones, cultura, tiempo y espacio, y dentro de ellas se desarrollan personajes ilustres, iconos, figura o representación de un lugar, ciudad o país, llegando a ser ese personaje un imaginario social, que viene a ser toda una representación en el área: cultural, religiosa, histórica, política, económica, filosófica u otra, otorgada por una comunidad específica, que a través de su imaginación han creado una realidad, es decir la gente, a partir de la valoración imaginaria colectiva, dispone de parámetros en un tiempo y espacio para juzgar y para actuar creando o desarrollando un imaginario social, que viene a ser de gran relevancia para el colectivo, ya que lo va a caracterizar de una manera peculiar.

Al respecto, sobre la construcción de un imaginario social Castoriadis, nos dice: “Todas las sociedades construyen sus propios imaginarios, ya que toda sociedad tiene su mundo de significaciones” (Castoriadis, 1993, p.22), es así, la sociedad vista como una interpretación del mundo, una creación de su propio mundo, de allí surgen las significaciones, desde aquí surge el interés de investigar este tema: ¿Se puede analizar El Caimán de Sanare como un imaginario social en la cultura venezolana?

Por todo esto, los estudios culturales permiten analizar al hombre con sus costumbres y tradiciones en su habitus, desde este horizonte se puede ver El Caimán de Sanare que viene a representar lo cotidiano, lo significativo de la cultura sanareña un personaje típico de la población, reconocido por sus habitantes como el contador de cuentos, con sus conversas ilustraba su comunidad, inventando hazañas, se paseaba por la población contando historias a los niños y a los pobladores en general. También es interesante conocer como una persona común, de un pueblo, un hombre sencillo, sin muchos estudios formales, como lo fue El Caimán de Sanare, puede llegar a ser un imaginario social

en la cultura venezolana, consagrándose en un personaje típico y estudiar esa relación entre el sujeto y la sociedad. Es así, que existen intereses científicos de poder analizar, percibir, explicar e intervenir sobre El Caimán de Sanare como un imaginario social de la cultura venezolana, para hacer una interpretación holística del tema, de gran interés cultural desde el campo local, nacional e internacional y desde allí generar aportes teóricos en la cultura latinoamericana y caribeña.

La Cultura en Venezuela

Con la finalidad de adentrarnos en la cultura venezolana, se tomó en consideración la interpretación de la cultura desde la teoría de Clifford Geertz, donde nos señala, una visión de cultura:

El concepto de cultura que propugno... es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie. Pero semejante pronunciamiento, que contienen toda una doctrina en una cláusula, exige en sí mismo alguna explicación. (Geertz, 2000, p.20)

Es importante considerar la teoría de *La Interpretación de Las Culturas* de Geertz, ya que hace un aporte fundamental, en este sentido advierte al hombre inserto en sus tramas de significaciones, ligado a la cultura en una ciencia interpretativa, buscando la explicación e interpretación en expresiones sociales, reflejadas en El Caimán de Sanare como un imaginario social.

La postura de Geertz, nos señala que la cultura consiste en estructuras de significación socialmente establecidas en el mundo público:

La cultura es pública porque la significación lo es... la cultura consiste en estructuras de significación socialmente establecidas en virtud de las cuales la gente hace cosas tales como señales de conspiración y se adhiere a éstas, o percibe insultos y contesta a ellos ... tratar de mantener el análisis de las formas simbólicas lo más estrechamente ligado a los hechos sociales concretos, al mundo público de la vida común y tratar de organizar el análisis de manera tal o que las conexiones entre formulaciones teóricas e interpretaciones no quedaran oscurecidas con apelaciones a ciencias oscuras. (Geertz, 2000, p.26, 27)

Esta postura crítica de Geertz sirve de fundamento teorizante para generar un constructo teórico sobre el Caimán de Sanare un Imaginario Social en la Cultura Venezolana, en Latinoamérica y el Caribe. Desde esta mirada, Carrero, Palma y Quijada, nos dicen que:

Cada cultura cumple una función para la sociedad que la crea y responde a circunstancias geográficas, históricas, económicas, sociales y religiosas; por eso que la cultura de la edad antigua es diferente a la edad media y a la edad contemporánea. En Venezuela vemos como el arte y la cultura popular, son diferentes de acuerdo con la región en donde se manifiestan, ya que nuestro país es un crisol de razas y culturas. Cada zona cuenta con su propia música, artesanía, gastronomía y gentilicio. Por ello, es difícil hablar en Venezuela de una sola cultura popular, pues es muy variada y rica. El proceso evolutivo de la cultura venezolana contemporánea deriva de las raíces prehispánicas, hispánicas y africanas, consolidadas en los siglos coloniales. La especificidad cultural se ha logrado con un intenso proceso de transculturación y mestizaje. (Carrero, Palma y Quijada, 2010, pag.43)

En este sentido es importante señalar que la cultura venezolana es todo un telar complejo de explicar, pero donde se puede percibir como se entretejen perfectamente cada hilo, que viene a ser ese rasgo particular significativo de cada región del país tan colorido y pintoresco, como sus habitantes,

con sus hábitos, costumbres, prácticas y usos diarios en cada pueblo, urbanización y ciudad, originando una cultura variada, mixta y única, particular de una zona o región geográfica donde se ubica, pero que toda unida, integrada y mezclada representa la cultura venezolana y se puede observar en el joropo, el alma llanera, el Tamunangue, la Fulía, los Diablos de Yare, el cuatro, el pabellón criollo y otros, todos ellos símbolo de ese mestizaje cultural que se encuentra presente en la sociedad venezolana. En Venezuela existen diferentes manifestaciones culturales, estas pueden variar de región a región. Cada manifestación cultural, tiene características propias que la hacen única y particular. La danza, la música, las artes plásticas, la literatura, la arquitectura, la gastronomía, la pintura, la artesanía y otros, todo ello conforma la cultura venezolana.

La cultura venezolana goza de una gran diversidad, ya que reconoce y legitima las diferencias culturales entre diversos grupos humanos, así como la coexistencia, e interacción entre diferentes culturas dentro de un mismo espacio geográfico. Dentro de esa diversidad se encuentra la cultura rural ubicada en el contexto regional, es importante destacar que la población rural en Venezuela está constituida por todo un grupo de personas que no formaron parte de las grandes migraciones que se desplazaron a las grandes ciudades impregnadas con los avances tecnológicos e industriales que trajo consigo la explotación petrolera. Por lo general las poblaciones rurales establecen sus actividades económicas en el sector primario, ya que una característica principal está relacionada de manera directa con el aprovechamiento de los recursos naturales que se encuentran a su alcance, según el espacio geográfico donde se localicen, entre ellos se destacan las actividades agrícolas, pesqueras, ganadera entre otras. De allí se origina la sustentabilidad y otras prácticas con fines económicos o de supervivencia que de una u otra manera van a caracterizar esa comunidad, formando parte de la cultura.

Por lo tanto, que las condiciones de vida en las poblaciones rurales pueden tener ciertas variaciones, de debilidades o fortalezas, debido a que en algunos casos se pueden presentar situaciones adversas, como por ejemplo las condiciones precarias que pueden existir en sus comunidades, con respecto a la facilidad o acceso al sistema educativos o médico, pero también resulta muy común que debido a la alta producción que se tiene de los recursos naturales, las condiciones de vida sean más favorables para algunas de sus comunidades, aunque por lo general en estas regiones suele ser dificultoso o casi nulo el acceso a los distintos servicios públicos. Pero que, a pesar de no contar muchas veces con esas condiciones ideales, esto no afecta para que en cada comunidad resalten sus características específicas que están marcadas por sus hábitos, costumbres, prácticas del día a día, entre su gente y todo lo que lo rodea. Dando origen a esa cultura local o regionalista. Es importante señalar que de esta misma cultura se deriva la Cultura Sanareña.

La Cultura Sanareña

El estado Lara resalta con sus nueve municipios: Iribarren, Andrés Eloy Blanco, Crespo, Jiménez, Morán, Palavecino, Simón Plana, Torres y Urdaneta, cada uno con sus manifestaciones y tradiciones culturales específicas, expresadas en las actividades y en el quehacer de sus habitantes según su región o localidad. Sanare es un recinto cultural importante para Venezuela su clima y su concepción de pueblo han inspirados a músicos pintores y escritores. Castillo (1987) la describe de la siguiente manera :

Sanare un rincón para el turismo en nuestra región y con ello para Venezuela, es un lugar de un clima incomparable, de unos paisajes constituido un halago para las manos del óleo, la acuarela y el pincel; las costumbres arraigadas en tradiciones pueblerinas son demostraciones de la existencia de un folklore que aún no ha sido reformado con introducciones de modismos extraños, y la amabilidad de sus habitantes hacen de esta región un sitio acogedor y atractivo para el turista

en general... es un pueblo sumamente cercano a Barquisimeto. (Castillo, 1987, p. 11,12)

La Cultura Sanareña abarca todos sus pueblos con sus habitantes con sus manifestaciones, hábitos y quehaceres del día a día, rodeada hermosas montañas. Sanare ubicada al sur del estado Lara, ocupa una zona alta que forma parte de la Sierra Andina, es de allí que su clima es frío, nublado y lluvioso, donde resaltan sus montañas, con sus lindos paisajes naturales, ríos y quebradas, con tierras fértiles, todo esto lo hace apto para ser una región completamente turística y agrícola, es por esto que se observan siembras de verduras, siendo el más resaltante el cultivo de la papa, también hay otros rubros como el café, el maíz, el trigo, las caraotas, las hortalizas y las flores, el cultivo de este último hizo que se le diera el título de Sanare “El Jardín de Lara”, conocido así por mucho tiempo. Además, es un pueblo que no solo resalta por sus bellezas naturales y lo pintoresco de sus paisajes, sino que también lo hace por sus artesanías, cerámicas, sus tejidos, bailes, danzas, cantos, poemas, cuentos, fiestas, dulcería y comida criolla.

Sanare resalta por su división territorial en parroquias con sus caseríos, y a su vez por otra de sus divisiones que tiene tomando en cuenta su vegetación, fauna y cultivo, las cuales son cuatro zonas geográficas: xerófila, hortícola, cafetalera y montañosa, cada una de ellas con sus características específicas. Por otro lado, esta población también resalta por sus variadas manifestaciones culturales, una de las más famosas del municipio son las fiestas de Los Zaragozas, Locos o Santos Inocentes, este último nombre tiene que ver con el día de fecha católica en el que se celebra, cada 28 de diciembre, ese día el pueblo se llena de turistas, música, disfraces, color y reina un día festivo en toda la región. Otras actividades culturales son las Fiestas de San Antonio o Tamunangue, las Parrandas Navideñas, las Misas de Aguinaldo, La Paradura del Niño Jesús, La Semana Santa, Los Velorios a los Santos, Las Salves a la

Santa Cruz, Los Velorios de Angelitos, Los Rosarios de Ánimas, Las Rogativas, Las Fiestas Patronales en honor de Santa Ana, Posta Sanare, San Pascual Bailón, San Isidro Labrador, la Fiesta a la Candelaria, todas ellas manifiestan las tradiciones religiosas y populares que forman parte de la Cultura Sanareña, destacando ese aspecto espiritual y religioso de sus pobladores, respetuosos de Dios y sus creencias, al respecto don Anselmo Castillo, nos dice:

Siempre he afirmado que hablar o escribir sobre las manifestaciones folklóricas de un pueblo es cuestión bastante difícil, más aún cuando se trata de una zona como el Distrito Andrés Bello Blanco, donde existe un folklore bastante rico y variado. Sabemos que el folklore responde a la expresión del sentir de un pueblo, quien lo manifiesta en su hablar, cantar, bailar y producir, cuestiones que escapan en su origen al testimonio escrito por el mismo hecho de nacer de la misma masa popular, y las cuales llegan hasta nosotros en forma directa a través de cada generación quienes le ha llegado como herencia de sus antepasados. Sanare, es una zona de una gran riqueza en folklore, en toda su existencia podemos ver como el pueblo a través del canto, baile, culinaria y propia producción, guarda la expresión de la tristeza, alegría y fe de sus antepasados... Son diversas las festividades que se realizan en Sanare y en las cuales se hace sentir las expresiones natas del mismo pueblo, durante todas esas festividades podemos palpar y ver bailes, juegos oraciones, cantos, comidas, etc., que responden al expresar o sentir o la misma forma de ser de un pueblo, que es exactamente lo que responde a la definición de folklore. (Castillo, 1987, p.18)

En este orden de ideas, la cultura sanareña es una de las más rica y variada de las poblaciones del estado Lara y por ende de Venezuela, esto debido a la diversidad de actividades culturales que se realizan, van desde la más sencilla a las más compleja practicada por su gente de generación en generación, a pesar del tiempo y de la masificación global, aún conservan sus costumbres, tradiciones impregnadas del

aspecto religioso, conservan sus tradiciones y las ponen en prácticas.

La cultura sanareña esta arraigada a las costumbres del pueblo, hábitos y quehaceres del día a día, está llena de diversidad y complejidad, pero que la hace única al ser representada por sus habitantes y visitantes, ya que muchas de estas manifestaciones tienen un carácter regional, nacional y mundial. Además, hay otras tradiciones que sobresalen en Sanare que tienen que ver con los oficios y personas que lo realizan como, por ejemplo: Las Loceras de Yai con sus artesanías en cerámicas, Benita con sus trabajos manuales en concha de bucare en el caserío de Monte Carmelo, Lupe con sus cantos y poesías, José Humberto Castillo, “El Caimán de Sanare,” con sus cuentos orales y otros más.

Este apartado cierra con estas características de la cultura sanareña, que de una o de otra manera se encuentran presentes en la idiosincrasia y cosmovisión del Caimán de Sanare, él cual los manifiesta en cada uno de sus relatos, sin lugar a dudas que él, José Humberto Castillo, El Caimán de Sanare es un imaginario social en la cultura sanareña y, por ende, también en Venezuela. A continuación, conoceremos más sobre nuestro sujeto de investigación.

Perfil biográfico del Caimán de Sanare

El municipio Andrés Eloy Blanco, representa un universo cultural específicamente Sanare, hombres y mujeres van conformando ese universo, a través de las costumbres y tradiciones, José Humberto Castillo, El Caimán de Sanare, representa un ícono en esa comunidad y es un lugareño que se encargó de escribir la historia de su pueblo, desde los cuentos que narraba en cada calle, esquina, plaza, biblioteca, escuelas, liceos, universidades y encuentros culturales, recordemos a Montejo en esta estrofa:

Cada hombre es un astro, un cosmos habitado
Fijo en la rueda de la niebla.

Cada uno en la noche retorna
De altas navegaciones.
(Montejo, 1976, pag11).

José Humberto Castillo, El Caimán de Sanare es uno de ese cosmos habitado, nació el 3 de enero de 1937, en Las Rositas, caserío Palo Verde, del municipio Andrés Eloy Blanco, cuya capital es Sanare. Y su nombre completo según su Acta de Nacimiento es José Alberto Castillo. A pesar de que su segundo nombre registrado en su acta de nacimiento es Alberto y confirmado por él mismo en varios videos y entrevistas, es conocido por todos los pobladores de Sanare, tanto por niños y adultos, y por otras personas como José Humberto Castillo y no José Alberto, además que dejaron de llamarlo por su nombre y ahora es conocido y llamado “El Caimán de Sanare”, confirmado por el profesor Renato Agagliate, y los hermanos Escalona, quienes fueron grandes amigos de José Humberto Castillo, hacen la siguiente referencia en su texto:

José Humberto Castillo, El Caimán de Sanare, nació un 3 de enero de 1937 en Las Rositas, caserío Palo Verde, parroquia Pío Tamayo, municipio Andrés Eloy Blanco del estado Lara. Sus padres: Juan Gregorio Goyo y María Elena Castillo. Sus hermanos: Rafaela y Antonio (difuntos), Bernabela (Delia), María Bruna, Arcadia Castillo y Sabino Liscano residen en Barquisimeto y Palo Verde. (Agagliate, Escalona, Escalona, 1997, p.11)

Es así, como se sabe de su lugar y fecha de nacimiento, además de quienes fueron sus padres y hermanos. Ahora surge otra pregunta ¿por qué lo llaman El Caimán de Sanare? Para responder esta interrogante se tomará en cuenta lo dicho por él mismo en varias de sus entrevistas, en las cuales dijo lo siguiente: “Me dicen Caimán por una papa que me comí de a kilo. La sancocharon, estaba muy caliente, no la escupí y me pusieron así. Me salieron lágrimas, como al animal”, es por esta razón que desde este acontecimiento donde ganó un concurso de comelones y allí tuvo que abrir muy grande su boca para tragarse una papa de un kilo, desde ese momento también se ganó

el apodo del Caimán, dado por el pueblo que fue testigo de ese hecho, el cual conservaría hasta aún después de su muerte, y ¿quién no conoce al Caimán de Sanare?, ¿Qué se dice y se ha dicho de El Caimán de Sanare?

Incontables son los comentarios de los que conocieron al Caimán de Sanare, y muchos de ellos han quedado registrado en audios, videos, escritos y en la memoria de todos aquellos que lo conocieron. Como trabajador el profesor Agagliate, y los morochos Escalona, afirman que José Humberto Castillo fue un “Hombre de muchos oficios, Humberto se ha desempeñado como vendedor ambulante, jornalero, trabajador en faenas agrícolas y pecuarias. Como educador itinerante...” (Agagliate, et.al., 1997, p.11), así que como hombre de pueblo fue trabajador y su mayor desempeño lo hizo como obrero de campo, sembrando papas y recogiendo café, cortador de leña, además de hacer y vender escobas, siempre estuvo entre las siembras y los cultivos, como campesino, pero no estaba conforme con el mucho trabajo y el poco pago de su salario, motivo por el cual pensó en hacer otra cosa, lo cual se describirá más adelante.

A continuación, una fotografía de José Humberto Castillo, El Caimán de Sanare:



Fuente: blog Caimán de Sanare original de Subkuentero

Es interesante descubrir como un hombre humilde, campesino, con muy pocos estudios académicos llegó a resaltar y ser considerado como uno de los personajes más importante del pueblo de Sanare, como logró ser de un trabajador de actividades agrícolas

a ser un educador itinerante, de la educación no formal y llevar sus enseñanzas a escuelas, liceos, universidades locales, regionales, nacionales e internacionales. ¿Qué fue lo que lo hizo tan famoso?, ¿qué lo hizo ser diferente?, a continuación, se leerá lo que señala al respecto la Prof. Castañeda:

Siendo él un singular personaje que deja ver entre su risa una leyenda que transforma la cultura popular en un sin fin de cuentos que despiertan la curiosidad. Desde muy pequeño José Humberto Castillo, comenzó a contar sus cuentos, en el caserío de Palo Verde, cuando tenía tan solo 7 años. En su inocencia de niño todas sus “mentiras” se convirtieron en grandes cuentos como el mismo lo expresó, en sus inicios él contaba mentiras y como todos le creían hizo de ellas la gran fantasía. Su madre Doña María Elena, siempre le creyó y su padre Don Juan Goyo un poco incrédulo a sus mentiras, al final se convenció. (Castañeda, 2010, P.9)

Es así, como lo describe Castañeda, los inicios de José Humberto Castillo, como Cuenta Cuento, desde muy pequeño comenzó a contar sus cuentos inspirado en sus fantasías, donde él viene a ser el héroe o antihéroe de sus cuentos, sus padres fueron sus primeros oyentes y quienes creyeron en él como artista del cuento oral. Sus cuentos permanecen en el tiempo con sus mensajes: amor a la naturaleza, a los animales a la tierra. Por otra parte, el profesor Agagliate, Escalona y Escalona lo señalan como:

Maestro excepcional del cuento oral y de la educación no formal; conocedor y difusor de la cultura campesina, mitos, leyendas y medicina popular. En síntesis, un filósofo popular de fecunda trayectoria, uno de los pocos que existen y enaltecen el patrimonio cultural, moral y espiritual de nuestro contexto local, regional y nacional. (Agagliate, et.al., 1997, p.1)

Es importante reseñar que fueron varios los autores académicos de la educación, del periodismo, cultores y personas locales, regionales, nacionales e internacionales que lo reconocieron como un “Maestro del cuento

oral”, “considerado un libro de carne y hueso”, señalizaciones dadas por Renato Agagliate. Por otra parte, también se dijo de él: “El hombre emblemático de este pueblo, José Alberto Castillo, el popular Caimán, él es un narrador oral auténtico, son sus historias, son sus cosas” expresado por el cultor de Sanare Edecio Yépez, maestro del garrote.

Cabe destacar que entre los títulos y comentarios dados al Caimán de Sanare se tiene lo dicho por el cronista zuliano Jessy Trompiz, quien lo describe en una película documental de cuarenta minutos, titulada: El Campeón de las Mentiras, en la cual en su presentación dice: “Caimán de Sanare, narrador oral, patrimonio cultural de Lara y Venezuela. Juglar de los Siglos XX y XXI, imaginación popular, campesino y venezolano”.

Por otro lado, se encuentra la caracterización de José Humberto Castillo como Contador de Cuento, realizado por Jesús Páez Puerta, citado por Agagliate, los Escalona, en el cual dicen:

Humberto, El Caimán de Sanare, es un personaje popular de características sencillas, humilde y sincero, que a través del cuento oral y al ritmo de un defensor de las tradiciones, del ambiente y un creador de fantasías que agrada a los niños, jóvenes y adultos. Humberto Castillo es un juglar de Sanare y cuentista de primera categoría en toda nuestra región, su mundo abarca el mito, la leyenda, mediante la inventiva: creadora de un hombre de pueblo”. (Agagliate, et.al., 1997, p.13)

Al igual, Gutiérrez (2010), lo describe como “un legado de cuentos, historias mágicas y fabulación, por eso El Caimán, juglar, contador de cuentos y de mágicas historias, cultivador de un patrimonio oral y legado de toda una rica fábula campesina venezolana”. Por otro lado, están los más grandes amigos de José Humberto Castillo, los hermanos Escalona de Sanare, por su parte dicen de él “Este juglar larense era conocedor y difusor de la cultura campesina, mitos, leyendas y

medicina popular, filósofo popular de fecunda y rectilínea historia, uno de los tantos que existen y enaltecen el patrimonio cultural, moral y espiritual del contexto local, regional y nacional”. Por lo tanto, no cabe duda de que lo dicho por Castañeda, por Agagliate, por Páez y otros actores sociales de Sanare, de Barquisimeto, de Venezuela y del exterior califican a José Humberto Castillo, El Caimán de Sanare como un vivo ejemplo de la cultura venezolana, por sus cuentos orales, donde resalta la fantasía, la naturalidad e ingenuidad, de un hombre de pueblo, impregnado de las creencias y valores de su tierra natal, Sanare.

De igual manera es importante hacer una descripción de las características físicas de José Humberto Castillo, la cual se realizará a través de las recopilaciones de lo dicho por diversas personas que lo conocieron muy bien, entre las cuales emergen frases como estas: “José Humberto era un hombre muy humilde, buen amigo y muy comelón, le gustaba comer mucho”, “es un personaje mítico”. “El Caimán era un fabulador popular de enorme sombrero de cogollo, descomunal sonrisa, barba larga, un cuatro en sus manos y su abrigo de múltiples colores.” “El Caimán, anda por el río de las nubes, de las estrellas. Parece un profeta de la antigüedad; parece un personaje de novela vivo y activo”. “Es un ser excepcional. Ya quisieran otros pueblos tener un Caimán como este; o como dijo el poeta José ‘Cheo’ Rodríguez que se alimenta de estrellas, de flores y de neblinas”. “Siendo un campesino, tiene sus luces también; es un hombre polifacético. Es un duende viajero. Quedará como algo grande de Sanare. Humberto Castillo ha estudiado en la escuela Mayor: la naturaleza”. “El duende nuestro está vivo: es El Caimán”. Con cada una de estas frases se puede tener un cuadro completo de la imagen de José Humberto Castillo, El Caimán de Sanare.

En cuanto a la producción y recopilación de sus cuentos orales se pueden encontrar en diversas obras escritas, visuales y audios. Como ejemplo de las obras escritas se

encuentran: un libro realizado por el profesor Renato Agagliate y los hermanos Escalonas Juan José y Juan Ramón, el cual lleva como título “Sin decí una garra é mentira (cuentos orales). El Caimán de Sanare”, donde se recopilan doce de sus cuentos, también se encuentran unos cuentos manuscritos en la Biblioteca Andrés Bello de Sanare y en algunos reportajes periodísticos de El Impulso y El Informador, dos de los diarios más importantes del estado Lara. Por otra parte, hay una cantidad de videos referentes a la vida y obra del Caimán de Sanare en donde se ven y oyen más de uno de sus cuentos, uno de ellos es el hecho por Tatuy, Televisión Comunitaria, son tres videos de 10 minutos cada uno, de la Serie “Vidas Enraizadas;... porque también hay gente sencilla” de José Roberto Levy, de la Universidad de Colima-México.

Cabe destacar que toda esta producción se encuentra disponible en el sitio web de YouTube. Otro video importante es el llamado: Documental Saragoza con El Caimán de Sanare estado Lara, realizado por siete cuadros producciones, hecho por Frank Jiménez, Alberto Ortega y Frayner Gómez, con una duración de 20 minutos, también disponible en YouTube. Por otra parte, se tienen los audios del Caimán de Sanare disponibles y producidos por Radio Sanareña, una emisora alternativa y comunitaria del Municipio Andrés Eloy Blanco, estado Lara, Venezuela, compuesto por una Serie de siete Audios catalogados como Costumbres y Tradiciones, donde el mismo Caimán narra sus cuentos y otras vivencias, cada uno tiene una duración de aproximadamente tres minutos. Es así como se pueden encontrar evidencias de las obras en diferentes fuentes informativas como documentales, testimoniales e iconográficos, sobre José Humberto Castillo, el Caimán de Sanare, donde se encuentran importantes aportes sobre la vida y obra de este personaje popular, todo un icono de la población de Sanare.

Es importante resaltar que desde que se entra al pueblo de Sanare se puede observar y admirar diferentes imágenes y figuras que hacen representación de José Humberto Castillo, El Caimán de Sanare, como letreros, vayas publicitarios, estatuas, carteles, avisos y otros más, que son visibles a todos los visitantes y pobladores de esta comunidad. Es notoria el aprecio y el valor que tiene El Caimán de Sanare para toda esta región local.

Es así, que José Humberto Castillo, El Caimán de Sanare, se ha mantenido y conservado en la memoria histórica cultural del pueblo sanareño, del estado Lara, de Venezuela y Latinoamérica. Por otro lado, en cuanto a los premios que recibió El Caimán de Sanare, se puede decir que él recibió innumerables condecoraciones y reconocimientos entre algunos de ellos están los siguientes: como miembro honorario vitalicio de la organización Juventud Incansable por el Desarrollo de Sanare (JIDESa) en 1982. Primer lugar, mención solista en el Festival Folklórico de la XIV Feria Internacional de Barquisimeto en 1982. El Premio Iberoamericano “Chamán” de Narración Oral Escénica, en 1989. Homenajeado por la Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación en el año 1995. Todos estos son una pequeña muestra de sus condecoraciones por su mérito de Cuenta Cuento.

También cabe destacar sus reconocimientos, participación y premios internacionales como lo fue en el XIII Festival de la Cultura Caribeña en Santiago de Cuba en 1993. Por otra parte se encuentran el Proclamado en España, la Distinción por la Oralidad Diploma Medalla al Mérito 2010, la institución líder en esta categoría de la comunicación oral artística, la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE, 1989, y cuyos antecedentes vienen desde 1975 en Cuba), ha otorgado la **DISTINCIÓN POR LA ORALIDAD / Diploma Medalla al Mérito** en la Oralidad 2010 a un ser humano de

excepción, cumbre del ser humano y del ser humano creador, y promotor de los valores y de la cultura popular, y ejemplo de cuentero comunitario: José Humberto Castillo “El Caimán de Sanare” (Venezuela, Estado de Lara).

Para ir cerrando con este artículo, lamentablemente, llegó la partida física del Caimán de Sanare, falleció el 27 de septiembre de 2010 en Sanare, para sus coterráneos es y siempre será patrimonio cultural viviente del estado Lara y de la humanidad; respetado y querido. Fue sepultado en el Cementerio Municipal de Sanare el 28 de septiembre de 2010. Luego de su muerte, el colectivo de cultores se quedó constituido y trabaja desde entonces por la investigación, el conocimiento y la promoción de este personaje tan popular. Es extraordinario ver que aún después de su muerte siguen los reconocimientos y homenajes a José Humberto Castillo, y uno de los más recientes y también significativo es que todos los Cuentacuentos venezolanos escogieron el 28 de septiembre como el Día Nacional del Cuentacuento en honor a El Caimán de Sanare, desde el año 2016.

Desde este contexto se puede afirmar que aún después de su muerte José Alberto Castillo, El Caimán de Sanare sigue siendo una inspiración y un motivo de reconocimiento por todo su trabajo realizado como narrador oral, cantando y contando sus cuentos, su producción artística de género fantástica donde resalta su versatilidad en la narración oral y popular, que nace de un hombre humilde de pueblo, para su pueblo, pero que se rompió y desbordó fuera del territorio sanareño. Mucho es lo que se ha dicho y hecho en honor a José Alberto Castillo, el Caimán de Sanare, sin embargo, no todo se ha dicho ni hecho, aún queda camino por recorrer con este hombre de esencia humilde y natural del pueblo sanareño, que dejó sembrado en su gente y en otros el amor por el cuento, la música y la alegría. Se guarda esa imagen de ese ser simpático y jovial que compartía con niños y adultos, que amaba y cuidaba de los

animales y la naturaleza, que supo ser un gran amigo, maestro y contador de cuento, que recorría calle arriba y calle abajo los caseríos sanareños, que lo llegaron a comparar con un personaje de sus cuentos, ser considerado un duende real, alegre y cuentero, aún hoy sigue vivo en sus obras y recuerdos, aún el pueblo y sobre todo los cuenteros, artesanos y artistas reviven sus senderos, aún hay Caimán de Sanare para seguir contando y soñando con la fantasía y el invento. Por eso es considerado patrimonio cultural de la Humanidad.

Ahora, luego de partir a otro mundo a contar sus historias, quedó para la posteridad como patrimonio cultural de Venezuela y oral de la Humanidad”. Así que José Humberto Castillo, El Caimán de Sanare, no sólo recibió comentarios, títulos, sino que además recibió homenajes, que aún después de muerto continúa recibiendo, es un orgullo contribuir con este artículo, como un reconocimiento más a este cultor del pueblo sanareño, larense y venezolano.

Así que se espera recodar y reconocer a El Caimán de Sanare como un imaginario social de la cultura venezolana y narrar sus cuentos, para que él vuelva a nacer entre su pueblo, su ciudad y país que tanto amó. Es importante destacar que se conoció de viva voz el quehacer cultural del Caimán de Sanare en su comunidad como representante de la cultura sanareña, este personaje ha trascendido en su tiempo, hoy es recordado en toda Venezuela y Latinoamérica.

Referencias bibliográficas:

- Agagliate, R. Escalona, J. y Escalona, J. (1997). *Sin decí una garra é mentira (cuentos orales). El Caimán de Sanare*. 1era edición Asamblea Legislativa, Barquisimeto. Editorial El perro y la rana: Caracas.
- Carrero, J., Palma, E. y Quijada, E. (2010). *Cultura Moderna Venezolana*. Universidad Simón Bolívar. [Documento en línea]. Disponible: <http://hcsi2010.blogspot.com/2010/11/cultura-moderna->

- venezolana.html [Consulta 2019, febrero 13].
- Castañeda, J. (2010) *El Caimán de Sanare*. Trabajo de Lengua Española. UPEL-IPB.
- Castillo, A. (1987). *Mis crónicas de Sanare*. Ediciones de la Municipalidad del Distrito Andrés Bello, Sanare.
- Castoriadis, C. (1993). *La Institución Imaginaria de la Sociedad*, vol. 1: Marxismo y teoría revolucionaria. Tusquets Editores: Buenos Aires.
- Geertz, C. (2003). *La Interpretación de la Cultura*. Editorial Gadesa. Edición 12. Barcelona España. [Documento en línea]. Disponible en: <https://es.slideshare.net/anderssoncausaya/clifford-geertz-la-interpretacin-de-las-culturas-pdf-gratis> . [Consulta: 2020, enero14].
- Gutiérrez, F. (2014) Artículo. *El Caimán de Sanare: Un legado de cuentos, historias mágicas y fabulación*. [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.avn.info.ve/contenido/caim%C3%A1n-sanare-legado-cuentos-historias-m%C3%A1gicas-y-fabulaci%C3%B3n>. [Consulta: 2016, abril 28].
- Montejo, E. (1976). *Antología*, Caracas: Monte Avila Editores.



RELEVANCIA DE LA DIÁSPORA AFRICANA EN EL CONTEXTO TRUJILLANO COMO ANTECEDENTE EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD REGIONAL

RELEVANCE OF THE AFRICAN DIASPORA IN THE TRUJILLAN CONTEXT AS A PRECEDENT IN THE CONSTRUCTION OF REGIONAL IDENTITY

Linares Azuaje, Joffred lorenzo*
Silva Araujo, Verónica Andreina**

Cuevas Pimentel, Edwin José***
Universidad Nacional Experimental “Rafael María Baralt”
Venezuela

Resumen

La historiografía trujillana se ha visto flagelada por la desmemoria, el olvido, el poco interés que se le brinda al estudio de nuestras raíces, la cultura. A ello se le agrega el hecho de que en la cronología venezolana existen hechos, fenómenos, acontecimientos, que han repercutido en la sociedad de manera trascendente. Por este motivo la presente investigación nace como iniciativa de la segunda cohorte del Diplomado Educación y Pedagogía Afrovenezolana de la Universidad del Magisterio Samuel Robinson, en el estado Trujillo, y tiene como propósito conocer la relevancia de la diáspora africana en el contexto trujillano como antecedente en la construcción de la identidad regional, debido a que la información en materia de la trata negrera en nuestro estado es escasa, sin embargo, gracias a los aportes de algunos investigadores reconocidos, documentos, libros, se ha logrado triangular la información a través del análisis hermenéutico interpretativo. En base a lo descrito, argumentando que la diáspora Africana es un tema de interés en el proceso histórico, cultural, sincrético, social, económico, en la construcción identitaria de nuestro país, se hace necesario seguir investigando acerca de los ancestros africanos, para difundir en las instituciones educativas, centros y colectivos de investigación.

Palabras clave: Diáspora africana, Trujillo, identidad.

Abstract

The Trujillo historiography has been flagellated by forgetfulness, oblivion, the little interest that is given to the study of our roots, culture. To this is added the fact that in the Venezuelan chronology there are facts, phenomena, events, which have had an impact on society in a transcendent way. For this reason, this research was born as an initiative of the second cohort of the Diploma in Afro-Venezuelan Education and Pedagogy of the Samuel Robinson University of Teaching, in the state of Trujillo, and its purpose is to know the relevance of the African diaspora in the Trujillo context as a background in the construction of regional identity, because the information on the slave trade in our state is scarce, however, thanks to the contributions of some recognized researchers, documents, books, it has been possible to triangulate the information through the analysis interpretive hermeneutic. Based on what has been described, arguing that the African diaspora is a topic of interest in the historical, cultural, syncretic, social, economic process, in the identity construction of our country, it is necessary to continue researching about the African ancestors, to spread in educational institutions, research centers and groups.

Key words. African diaspora, Trujillo, identity.

*Lcdo. En Educación: Mención Historia y Geografía (Universidad de los Andes, Núcleo Universitario “Rafael Rangel”) ULA-NURR. MSc. En Administración de la Educación Básica. (Universidad Nacional Experimental “Rafael María Baralt”) UNERMB Profesor Ordinario, dedicación Exclusiva, categoría Agregado de la UNERMB. Doctorando en Educación UNERMB, Adscrito al Centro de Estudios Geohistóricos y Socioculturales (CESHC) de la UNERMB, Coordinador de la Unidad de Postgrado de la UNERMB sede Trujillo, Jefe del Laboratorio de Investigación en Ciencias Sociales y Productivas de la Región Andina LICSPRA-UNERMB. Promotor del Programa Patrimonio Cultural Bolivariano adscrito a la Coordinación de Cultura de la Zona Educativa del Estado Trujillo, Investigador “A1” PEII ONCTI, miembro y Cronista Comunal de la Red Historia Memoria y Patrimonio Capítulo Trujillo, Docente investigador del Diplomado Educación y Pedagogía Afrovenezolana de la (Universidad Nacional Experimental del Magisterio Samuel Robinson) UNEM.

**Lcda. En Educación: Mención Geografía y Ciencias de la Tierra ULA-NURR. MSc. En Gerencia Educacional de la (Universidad Pedagógica Experimental Libertador) UPEL Profesor Ordinario, dedicación Exclusiva, categoría Asistente de la UNERMB. Doctoranda en Educación UNERMB, Adscrita al Centro de Estudios Geohistóricos y Socioculturales (CESHC) de la UNERMB, y al LICSPRA-UNERMB. Enlace de Servicio Comunitario de la UNERMB sede Trujillo, Docente investigadora de la UNEM. E-mail: liespra@gmail.com

***Lcdo. En Educación: Mención Historia y Geografía ULA-NURR. MSc. En Educación Superior UNERMB, Profesor Ordinario, dedicación Exclusiva, categoría Asistente de la UNERMB. Doctorando en Educación UNERMB, Adscrito al Centro de Estudios Geohistóricos y Socioculturales (CESHC) de la UNERMB y al LICSPRA-UNERMB.

Finalizado: Trujillo, Julio-2021 / **Revisado:** Septiembre-2021 / **Aceptado:** Octubre-2021

Exordio

Pueblo que ignora su historia se extravía,
y pueblo que no honra su historia
descubre su flaqueza moral,
no menos que su desnudez espiritual
Germán Carrera Damas.

Hablar de la fusión cultural originada a partir del proceso de invasión eurocéntrica en Venezuela, es navegar en los caudales del recuerdo de los menos favorecidos, indagando en las páginas olvidadas de la historia no contada, donde los habitantes primigenios, así como también, los afrodescendientes; debieron someterse a los más atroces crímenes, la barbarie, la casi extinción de las creencias, manifestaciones, tradiciones, cultura, todo un modo de vida en consonancia con la madre tierra, el respeto hacia ella. Por esto, cuando estudiamos todo lo que involucró el mestizaje, nos encontramos con senderos sin salida, nudos de incertidumbre historiográfica, donde se vislumbran diversas investigaciones, perspectivas, que por instantes te aclaran dudas, pero a su vez te sumergen en aguas turbulentas. “Los mestizajes pertenecen, de hecho, a una clase de objetos ante los que el historiador parece desarmado” (Gruzinski, 2000, p.60).

Es importante mencionar, que el comercio de esclavizados, en el “Nuevo Mundo” se remonta a una actividad económica bastante rentable para los captores, los cuales de manera abrupta, extraían de sus lugares de origen a los nativos, es aquí cuando surge la “diáspora negra” donde se comercializaban esclavizados de lugares como el Congo, Angola, Senegambia, Guinea, entre otros. “Para estudiar el aporte cultural de los afrodescendientes a la cultura popular venezolana es preciso ocuparse del problema de procedencia de los esclavos” (Rivas, 2008, p.35). La diáspora en territorio venezolano viene ligada al desarrollo de los primeros centros poblados, la mano de obra africana fue sustituyendo progresivamente a los esclavizados indígenas. Resulta apropiado plantearse ¿Cuál fue la relevancia de la diáspora africana en el contexto trujillano,

como antecedente en la construcción de la identidad regional?

En lo que se refiere a la trata negrera (cfr. Rojo, 2002), menciona, en Venezuela se inicia en la segunda década del siglo XVI, donde la monarquía confiere licencias en el año 1525 para importar a tierra firme a 400 o más esclavizados; durante este tiempo Gerónimo Ortal introduce 100 en las Costas del Golfo de Paria y los asentistas Cedeño y Heredia 200 para ser utilizados en el trabajo de Andalucía (p.403). Para transportar a estas personas privadas de libertad y de todo rastro de humanidad, fueron utilizadas embarcaciones provisionales, acondicionadas, al parecer para que el traslado resultara mucho más favorable para los secuestradores; es decir, obtenían más ganancias por la cantidad de personas que transportaban reduciendo el espacio entre ellos, hacinándolos a condiciones deplorables. Lo que para Dussel sería:

(...) un orden o totalidad establecida a partir de una milenaria tradición. Sobre ella cae como ave de presa el yo conquisto, con carabelas y armas de hierro y fuego, con devoradores perros y lujuria largamente retenida. (2013, p.19)

En base a lo anterior, los esclavizados eran distribuidos en los puertos de Veracruz, La Habana, Santo Domingo, Portobelo, La Guaira y Cartagena de Indias. Una autoridad se encargaba de clasificarlos en grupos, considerando su edad, estado de salud, si poseían toda la dentadura, lugar de origen, habilidades, fuerza, resistencia. La entrada de africanos en Venezuela influyó profundamente en el desarrollo económico, sociocultural del país, aportando elementos de diversa naturaleza a la cultura venezolana. Un ejemplo de ello, sucedió en la isla caribeña de Cubagua. Allí fueron empleados en la recaudación de perlas, lo cual constituyó una de las primeras fuentes de explotación y robo de las riquezas desde Venezuela hacia la monarquía. Otra de las actividades relevantes de los africanos en el auge de la invasión colonial fue la minería, sobre todo en el Occidente del actual territorio venezolano.

Resulta oportuno señalar, en el ámbito económico a la agricultura como una de las primordiales actividades de los esclavizados en Venezuela, ya que la trata negrera estuvo dirigida fundamentalmente a complacer la demanda de los mercados europeos de productos coloniales, en los que Venezuela jugó un papel protagónico en lo referente al cultivo del cacao. Por otro lado, señala (cfr. Martínez, 2013), la caña de azúcar empezó a cultivarse en la segunda mitad del siglo XVI, pero su apogeo no imperó hasta el siglo XVIII; y en cuanto al cacao, su producción empezó después que la del azúcar, datando las primeras exportaciones de la segunda mitad del siglo XVII. Ya a mediados de ese siglo el cacao venezolano dominaba los mercados del actual México y España, pero fue en el siglo XVIII cuando se convirtió en el principal producto venezolano. Los esclavizados de igual manera, trabajaron, aunque en menor proporción, en las haciendas de café, de añil, y en el cultivo del tabaco, así como en la ganadería (p.122).

Con motivo a sustentar el presente estudio se tomó en consideración la investigación cualitativa, por medio del análisis hermenéutico interpretativo, ya que el mismo nos ayuda a desentrañar las diversas fuentes de información documental, así como los encuentros en el Diplomado Educación y Pedagogía Afrovenezolana que sustentan el proceso investigativo, comprendiendo el pensamiento de Heidegger citado por Calderón (2013) “Toda interpretación depende del hecho de que aquello que se intenta comprender (o interpretar) debe ya haber sido comprendido (o develado) para que pueda ser puesto en cuestión” (p.15).

En este sentido, la fenomenología hermenéutica es el método más indicado para la comprensión del accionar humano, entendiendo que este enfoque reconoce al historicismo como parte esencial para la evolución de las sociedades, para su mayor comprensión se triangularon las fuentes de información, donde además, para contrastar

la investigación se empleó el diagrama propuesto por Baeza, (2002) apreciado a continuación:

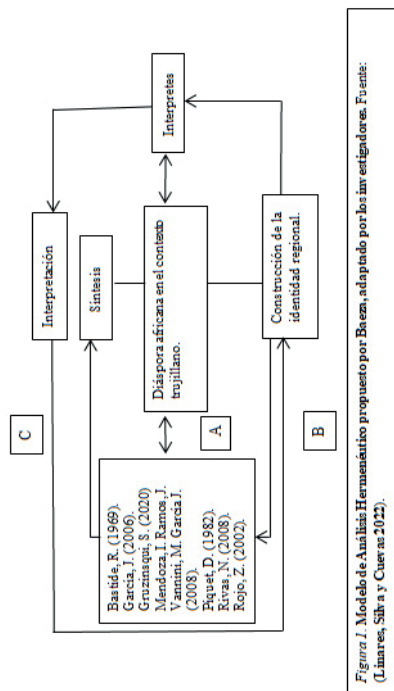


Figura 1. Modelo de Análisis Hermenéutico propuesto por Baeza, adaptado por los investigadores. Fuente: (Linares, Silva y Cuevas 2022).

Trujillo y su relación con la Trata Negrera

Cuando se decide escudriñar en algunos documentos, libros, reseñas, artículos de revistas científicas, entrevistas, se logra develar un poco acerca de la llegada de los primeros africanos a tierras trujillanas, todo indica que Trujillo no estuvo identificada como una de las principales zonas esclavistas del país, debido a que gran parte del territorio todavía estaba poblado con los habitantes primigenios Cuicas. Sin embargo, para el año 1565 el contrabandista de esclavos John Hankings logra comercializar con personas en el occidente de Venezuela, es así como para 1568 le fue conferida la permisología a Fernández de Serpa para importar de Portugal, además, de Cabo Verde y Guinea, 500 esclavizados, libre de todo derecho, para las costas orientales de Venezuela. Ya para el año de 1567 se presentó una solicitud de mano de obra esclavizada por parte de los procuradores de las ciudades de Trujillo, El

Tocuyo, Valencia, Caracas, Coro, Caraballeda y Barquisimeto con las siguientes cláusulas:

A la ciudad de Coro 100 piezas de dichos esclavos, a la ciudad del Tocuyo 200 piezas de negros, a la ciudad de Nueva Segovia 200 piezas de negros, a la ciudad de Valencia 100 piezas de negros, a la ciudad de Trujillo 100 piezas de negro, a la ciudad de Santiago de León 500 piezas de negros, a la ciudad de Nra. Señora de Caraballeda 100 piezas de negros. (Rojo, 2002, p.404)

No se puede negar el papel protagónico que desempeñaron los ancestros africanos, en el proceso económico-social de Trujillo en tiempos de la invasión europea donde se consolidó el sistema de encomiendas, debido a la expropiación de tierras, destinadas a el cultivo de cacao, caña de azúcar, cría de ganado dieron pie a la llegada de la diáspora africana, igualmente, los introdujeron en las casas de los terratenientes para desarrollar el servicio doméstico, el valor de estas personas privadas de libertad era aproximadamente de 100 ducados castellanos de trescientos setenta y cinco maravedís, esta operación según (cfr. Rojo, 2002), sería a crédito, para inicios del siglo XVII existía mano de obra esclavizada en los Llanos de Motatán, camino de La Laguna, propiedad del Capitán Francisco Gómez Cornieles, los que aparecen reseñados el memorial de sus bienes “más de 18 piezas de esclavos hembras de color negro, los unos estancieros guarda de ganado y los otros arrieros” (p.404).

De acuerdo a lo anterior, uno de los primeros compradores de personas traídas desde tierras africanas reseñado por la Dra. Zulay Rojo, fue el Lic. Bartolomé Suárez de Mendoza, y que parte de las piezas de negros que se encontraban en Buena Vista pertenecían a su lote. Por ello, en medida que el proceso económico de las colonias se conducía hacia una explotación desproporcionada de las riquezas naturales, aunado a ello, el comercio de esclavizados se fue incrementando, redimensionando la estructura jerárquica de la siguiente manera: a) Régimen de Licencias, b)

Régimen de los Asientos y de las Compañías, c) Régimen de la Libertad.

Para el año de 1639 el Convento “Reina Angelorum” tenía el siguiente número de esclavos negros: Gracia mulata esclava de Doña Juana de Sta Barbara, María negra esclava de Doña Juana Evangelista, Martha negra esclava de Doña Petronila de la Concepción, Lorenza esclava de Catalina de San Nicolás, Catalina esclava de Doña Josefa Sarmiento, Francisca esclava de María de Sta. Ana, Martha esclava de Lucía del Cristo, Francisca mulata esclava de María Manuela de la Paz, Pascuala esclava de Doña Florentina Graterol. Cada monja tenía derecho a tener una doméstica esclava para su servicio, la cual a la muerte de su dueña pasaba a ser propiedad del convento. En la escritura de censo del Presbiterio Juana Mejía hipoteca los siguientes bienes: Una estancia con 4000 árboles de cacao en el Valle de Pocó que linda por una parte con la estancia de Gonzalo Amaya y por la otra con estancia del Lic. Benito Rodríguez, más 5 esclavos de su beneficio llamados Pablo Guinangala, Domingo Matamba, Simón Congo, Diego Angola y Cristina Angola con una negrita de poca edad hija suya. (Rojo, 2002, p.410)

La cita anterior indica que el Pbro. Mejía ostentaba tierras destinadas a los cultivos de cacao, en relación a sus nombres podemos señalar que tal vez los africanos fueron comprados a los delincuentes de la Trata Negrera, quienes desplegaban el comercio directo con empresas dedicadas a comercializar el rubro del cacao. A la vez se puede acotar que gran parte de la producción de cacao en la jurisdicción de Trujillo se encontraba ubicada en lo que denominan “tierras bajas”, donde se destaca el Valle de Pocó, Buenavista, los Llanos de Motatán, entre otros, para ir avanzando hacia el interior de la región donde se van estructurando diversas formas de tenencias de tierras dedicadas a la explotación de cacao, azúcar y ganado beneficiadas por mano de obra esclavizada.

María Nuñez de La Peña recibe en herencia de su tía Melchora Valera, tierras en la Capellanía de pan coger y sitios de hatos y potreros en el Valle de Monay, más las propiedades de Pampán en la quebrada que llaman de la Catalina, tierras en Cubiscu y declara en su testamento ser dueña de los siguientes esclavos: Itm declaro por vienes mios siete esclavos llamados –Mateo- Pedro de color mulato- Vicente de edad de tres años y poco más o menos –Ana y Baltasara –y Magdalena –y Thomás y Isavel. (Rojo, 2002, p.411)

Resulta oportuno señalar, un documento que referencia un censo del año 1650 a nombre de Julia Campos Tirado y su progenitora María Rodríguez Hidalgo, quienes colocan como garantía en el Valle de Pocó y el Valle de Pampán 16.000 árboles frutales, 1000 árboles de cacao, 14 piezas de esclavizados con los siguientes nombres: Francisco, Manuel, Ventura, Juan, Blas, Felipe, Pascual, Lucia, Magdalena, Francisca, Juan, Josefa y Catalina. Se observa como predomina la mano de obra masculina por sobre la femenina, ellos se encargaban de cultivar, procesar y mantener las plantaciones de cacao. Asimismo, Cristóbal Verdugo de Labastida vecino de la ciudad de Trujillo, heredero de Francisco de Labastida y Ana Briceño, declara en su testamento las siguientes propiedades:

Item la estancia y arboleda de cacao en el Valle de Pocó y en ella seis mil árboles nuevos y algunos viejos que están entre ellos y las tierras en que están plantadas que compré a los herederos de Pedro Gómez Carrillo y personas que administran sus bienes... con más de siete esclavos

de su beneficio nombrado Domingo, Bartolomé, Francisco, Baltasar, Pedro, Salvador, Isabel y María... Item la estancia de maíz en el Valle de Pampán con dos casas de vivienda y esclavos que están en ella y en mi servicio nombrados –Juan, Simón, Lucrecia, Marcela, María mulatica su hija de año y medio, Juana, Juanica mulatica su hija, Nicolás mulato. (Rojo, 2002, p.411)

Con relación al libro de Bautismo de la Parroquia Catedral de los años 1668-1699, Trujillo albergaba para esas fechas, un aproximado entre géneros de esclavizados adultos de 34 masculinos, más 163 femeninas las cuales en su mayoría se dedicaban al servicio doméstico; otras ejercían funciones en las haciendas y hatos de ganado, mientras que la población menor de edad esclavizada comprendida entre 89 varones, también 75 hembras, ahora bien, la población menor de edad libre varones 30 y hembras 26, tal como se establece en el cuadro N° 1.

La estadística reflejada en el cuadro anterior, establece que entre los años 1668-1699 la población producto de la Diáspora Africana en Trujillo era de 417, estos estaban a cargo de las familias Vásquez Coronado, García Rivas, los Sarmientos, Sánchez Mejía, Narváez, los Pacheco Mendoza, Núñez de la Peña, Pacheco Maldonado, los Azuaje, el convento Regina Angelorum, actualmente Biblioteca Pública Mario Briceño Iragorry, entre otros. Con estos antecedentes producto de la ardua investigación de la Dra. Zulay Rojo se demuestra en Trujillo si hubo relación con la Trata Negrera, donde la mayor población

CUADRO N°1: POBLACIÓN AFRICANA EN TRUJILLO PARA LOS AÑOS 1668-1699				
Categoría	Adultos		Menores de edad	
	V	H	V	H
Esclavizados	34	163	89	75
Libres	30	26		
Total	64	189	89	75

Fuente: Archivo Diocesano de Trujillo. Libro de Bautismo Parroquial (1668-1699).

estuvo concentrada especialmente en la Zona Baja de la región debido a la explotación de los rubros como la caña de azúcar, el cacao, los hatos de ganado, el menor porcentaje, no menos relevante se ubicó en la ciudad de Trujillo en labores domésticas, además, de la atención priorizada a los Presbíteros y monjas.

La construcción de la identidad desde las raíces africanas

Dentro del ámbito cultural se relaciona toda la actividad social del individuo. No le es indiferente ninguna de las manifestaciones que plantea la convivencia humana. Precisamente de esta naturaleza total o global se deriva la complejidad, así como de los temas vinculados con la identidad. La sociedad se encuentra entre la naturaleza y el espíritu. Se forma e instruye gracias a las fuerzas del espíritu, a cuyo dominio pertenecen las profesiones relacionadas con la enseñanza y las humanidades. También se encuentra situada entre la vida y la muerte. La identidad protege al ser humano de la descomposición de la sociedad, que resultaría de la muerte de sus miembros.

En este orden de ideas, la importancia de la formación de la conciencia nacional es imperiosa. Debemos formar a los ciudadanos en valores y no sólo en capacidades y aptitudes pues esa sería la clave para iniciar la reconstrucción del verdadero ser del venezolano. Ser y hacer de las nuevas generaciones en el conocimiento de la historia no solo de los padres que dieron forma a la nación sino también de los héroes civiles, del pueblo que día a día construye nuestra identidad a fuerza de laboriosidad en los distintos campos (artesanos, trabajadores de la tierra, cultores populares además de los profesionales en diversas áreas), que han sembrado las bases de la venezolanidad.

Si bien es cierto, con la llegada de la bota europea a estas tierras, ocurre un proceso de transculturación; se sufren cambios en el idioma, la religión, la cultura, tradiciones, gastronomía, el sistema de comercio y

la política, lo cual produjo un gentilicio e identidad híbrida: el “mestizaje”. Los venezolanos de ese entonces y los de ahora, sin embargo no somos los mismos, tampoco lo es el tiempo histórico, lo relevante de esta fusión de culturas es la capacidad de adaptación de los esclavizados africanos, debido a que convirtieron sus penurias, sufrimientos, maltratos en alegría, canto, música, tradiciones, manifestaciones culturales, gastronomía. La identidad se fue haciendo cada vez más densa y rica gracias al imaginario popular africano, las fábulas, leyendas, canciones, poemas, entre otros.

La identidad del pueblo venezolano entonces, surge de una suerte de cosmovisión multirracial que ha ido construyendo con el tiempo la venezolanidad. Múltiples lecturas y diversas conexiones apuntan al desciframiento de este concepto en el que realidades aparentemente opuestas e inesperadas como, escenas diarias, faenas cotidianas, la religión los mercados proponen un viaje a través de la historia acerca de lo que fuimos, hicimos, somos y hemos dejado de hacer en el devenir como venezolanos pues otras definiciones han intervenido: tradición, nación, patria, conciencia colectiva, idiosincrasia e identidad aparecen interrelacionadas en este sentido.

Ya en el preámbulo de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela se establece que somos una sociedad “multiétnica y pluricultural”; en este sentido, partir de lo particular a lo general, daría una visión más amplia de lo que es la venezolanidad y es la obra de Mario Briceño Iragorry la que proporciona una concepción profunda acerca de este tema, por medio de la referencia constante en todos sus escritos, a lo originario, a su pueblo: Trujillo, logra dar coherencia a una especie de hilo conductor. Al respecto, Briceño Iragorry citado por la Dra, Diana Rengifo señala:

La interpretación a la necesidad de Don Mario de indagar en las raíces profundas del pasado “para saber quién soy”. La trujillanidad como venezolanidad a través de un conocimiento que solo da

la exploración histórica en primer lugar, del núcleo telúrico del que proviene. En este caso Trujillo. (...) Cuando pienso en mi tierra natal y me doy a exaltar sus elementos histórico-geográficos, por nada me separo de la idea de que allí reside, para mi concepción personal, la primera piedra del edificio de la gran patria venezolana”. De lo particular a lo universal; de la ciudad hacia el mundo, Trujillo como célula fundacional de la patria grande. (Briceño, citado por Rengifo, 2009, p.40)

Es así como Venezuela, fragmentada y aislada en bloques, separada y luego unificada mediante decretos a través de los cuales se conforma en unidad territorial, ha visto dentro de la diferenciación de sus regiones y habitantes, la síntesis identitaria de la cultura y el regionalismo propios del zuliano, caraqueño, andino u oriental. En la historiografía venezolana, la presencia de la africanidad es una fuerza continua que ostentan la preservación de la memoria, manifestada por medio de rituales, música, bailes, parentesco, gastronomía, economía, entre otras.

Los buques negreros transportaban a bordo no sólo hombres, mujeres y niños, sino, también sus dioses, sus creencias y su folklore. Contra la opresión de los blancos que pretendían arrancarles sus culturas nativas para imponerles su propia cultura, los negros opusieron fuerte resistencia... No es, pues, sorprendente que hallemos aún en América importantes restos de civilizaciones africanas. Pero, por otra parte, la esclavitud destruía poco a poco estas culturas importadas del continente negro... No hablemos, sin embargo, de ausencia de cultura para esas comunidades de negros, ni de cultura desintegrada... Hablemos pues, de la existencia de culturas negras, al margen de las culturas africanas o afroamericanas. (Bastide, 1969, p.p. 28-29)

Respecto a la cita anterior, el autor señala que con la Diáspora Africana, no solamente traficaron con personas, sino con todo un compendio de manifestaciones,

creencias, formas de vida indispensables para la supervivencia humana, por ende, para la construcción de la identidad. Es conveniente entonces aludir al pensamiento de Daniel Piquet “En ciertas regiones del continente americano se conservan elementos culturales netamente africanos, mientras en Venezuela, los negros lograron desarrollar una cultura propia sobre bases africanas y europeas” (Piquet, 1982, p.111). La implantación de la Trata Negrera fortaleció el proceso de “colonización”, ya que al enriquecerse los hacendados criollos éstos se estabilizaron en sus tierras, lo que los condujo a ser más privilegiados, permitiéndoles pagar a la corona los impuestos que ella necesitaba para atender los diversos gastos que debían soportar.

El choque de culturas fue doloroso, cruel, despiadado, denigrante, tanto para los habitantes primigenios, como para los africanos, pues todos ellos fueron desarraigados de su medio ambiente, del contexto social en el que se desenvolvían, sin embargo, entre los oprimidos existieron personas con dotes memoriales, ancestros del recuerdo, seres depositarios de la historia objetiva, que se constituyeron en la memoria misma de la sociedad, una concepción a la que se denominaría una nueva civilización futura, capaz de fundir a todos los pueblos desde lo sincrético, lo cultural, lo identitario, toda una cosmovisión forjadora de la historia en latinoamérica.

Esto implica que nuestra civilización, con todos sus defectos, puede ser elegida para asimilar y convertir a un nuevo tipo a todos los hombres. En ella se prepara de esta suerte la trama, el múltiple y rico plasma de la humanidad futura. Comienza advertirse este mandato de la historia en esa abundancia de amor que permitió a los españoles crear una raza nueva con el indio y con el negro. (Vasconcelos citado por Parra, 2006, p.23)

Como se ha podido vislumbrar, todo lo que se pretendía conocer acerca de la diáspora africana, incluso en tierras trujillanas, se está

reescribiendo, sustentándose a través de las diversas miradas, de investigaciones poco conocidas, pero que continúan esperando en las bibliotecas para ser desempolvadas, para traerlas nuevamente a la vida, en palabras de (cfr. García, 2006), es necesario plantear nuestra “Afrogénesis”, establecer los ejes de los procedimientos etnoculturales afrosaharianas secuestrados y esparcidos por todo el continente en condiciones deplorables, resulta prioritario entonces, reconstruir nuestra etnogénesis, la cual constituye el origen de todo ese discernimiento desmembrado a través de los siglos, pero que, por la oralidad se ha mantenido con vida. Este constructo de conocimientos puede comenzar por una palabra, una comida, una melodía, la semiótica, la iconografía, acontecimientos históricos protagonizados por una o un cimarrón, técnicas de trabajo, objetos artesanales, peinados, entre otros elementos.

Comentarios finales

De todo lo expuesto, se evidencia que la Diáspora Africana desempeñó un papel significativo en la construcción de la identidad trujillana, a pesar de que la investigación acerca de la presencia africana en Trujillo, es muy limitada, no obstante, el Diplomado de Educación y Pedagogía Afrovenezolana en la actualidad brinda un cúmulo de aprendizajes, así como de experiencias, aunado a la curiosidad por indagar las páginas olvidadas de la historiografía venezolana. Sin pretender buscar africanismos forzados desde la identidad trujillana, sino todo lo contrario, buscar evidencias, rastros de verdad de un pasado que no debe negarse.

Sin lugar a dudas la Trata Negrera se consideró como un instrumento coercitivo, totalmente repudiable, denigrante donde las personas fueron sometidas a los más cruentos castigos para ser explotadas como fuerza de trabajo colonial. No se puede negar el proceso por lo que pasaron las personas en la diáspora forzosa, asimismo nuestros habitantes primigenios en tiempos de la

invasión europea, los conquistadores no solo impusieron su manera de ver el mundo, sino que invisibilizaron, desfragmentaron y aniquilaron grandes naciones cuya riqueza material, también, espiritual es incalculable.

En resumidas cuentas, las múltiples visiones culturales, como la música donde están presentes los tambores, la gastronomía, el sincretismo, entre otras, son objeto de la relevancia de la diáspora africana en el contexto trujillano como antecedente en la construcción de la identidad regional. En ellas se destaca el énfasis del pueblo africano inmerso en estos elementos culturales, y en la importancia dada a esa “africanía” como eje central en la construcción del imaginario popular. En este contexto identitario, surgen nuevas perspectivas, para establecer nuevas lecturas, además, de la reescritura de la historiografía y la literatura. Tal es el caso del reemplazo de las palabras “migración de negros” por la de “diáspora africana” “esclavo” por la de “esclavizado” de “negro” por “afrodescendiente”, entre otras. Estas nuevas terminologías forman parte de la reconstrucción del pasado, e involucran los antecedentes identitarios de la venezolanidad.

Al realizar este análisis interpretativo hermenéutico por las páginas del recuerdo, plasmado en el constructo teórico de grandes autores, es necesario asumir la diáspora africana como parte del proceso identitario nuestro, donde encontramos que la apropiación del uso político de la identidad demanda vincular entre diferentes aspectos de la cotidianidad sociopolítica. Este artículo debe someterse en consideración sobre los efectos que intervienen en la creación de las identidades culturales, enmarcado en la articulación de demandas sociopolíticas, culturales e históricas de pensamiento decolonial, luchas anti hegemónicas. Aunado a ello, la reciente reconstrucción de las historias insurgentes.

Se hace necesario resaltar que los resultados del presente estudio todavía están en construcción, sin embargo, ya a

través, de la Red de Historia, Memoria y Patrimonio (capítulo Trujillo), el (Laboratorio de Investigaciones en Ciencias Sociales y Productivas de la Región Andina) LICSPRA-UNERMB, y el Diplomado en Educación y Pedagogía Afrovenezolana, se han realizado Conversatorios, clases, foros, en diversas plataformas y redes sociales tales como: canales de YouTube, Emisora Comunitaria Tierra Libre 107.7 FM, Facebook, Twitter, Instagram, Whats app, Telegram Google Meet, ZOOM, por mencionar algunas, donde se expone la trata negrera, la diáspora africana, cultura, identidad, entre otros. Es importante destacar, que los organismos y equipos antes mencionados, están trabajando en documentos fidedignos, sustentados con argumentos, bases, referencias, para continuar el desmontaje de anacronismos históricos, acontecimientos, hechos y personajes que siguen deformando la historia local, regional y nacional.

Referencias bibliográficas:

- Bastide, R. (1969). *Las Américas Negras*. Editorial Alianza. Madrid, España.
- Baeza, M. (2002). *De las metodologías cualitativas en investigación científico social. Diseño y uso de instrumentos en la producción de sentido*. Editorial de la Universidad de Concepción. Concepción, Chile.
- Carrera, G. (1995). *Aviso a los historiadores críticos*. Ediciones GE. Caracas, Venezuela.
- Calderón, M. (2013). *Hacia una Pedagogía Hermenéutica desde una Hermenéutica de la Educación*. Trabajo de grado no publicado, Pontificia, Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador.
- Dussel, E. (2013). *Para una erótica latinoamericana*. Fundación editorial el perro y la rana. Caracas, Venezuela.
- García, J. (2006). *Caribeñidad: afroespiritualidad y afroepistemología*. Ministerio de la Cultura-Editorial El Perro y la Rana, Caracas, Venezuela.
- Gruzinski, S. (2020). *El pensamiento mestizo*. Editorial Paidós. Barcelona.
- Martínez, G. (2013). *Del olvido a la memoria y la presencia: Estrategias de visibilización de los movimientos sociales*. Revista Humanía del Sur. Año 8, N° 14. pp. 121-133. Universidad de Barcelona, Barcelona-España.
- Mendoza, I. Ramos, J. Vannini, M. García J. (2008). *Resonancia de la Africanidad*. Fondo Editorial IPASME. Caracas, Venezuela.
- Parra, W. (2006). *Mestizos y mestizaje en la iconografía colonial venezolana*. Fundación editorial el perro y la rana. Caracas, Venezuela.
- Piquet, D. (1982). *La cultura afrovenezolana*. Monte Avila Editores. Caracas, Venezuela.
- Rengifo, D. (2009). *Cómo se define "La Trujillanidad" en la obra de Mario Briceño Iragorry, en II Congreso sobre la Trujillanidad*. Memorias del II Congreso sobre la Trujillanidad, Año 2, núm. 1, pp. 37-45. Universidad Valle del Momboy.
- Rivas, N. (2008). *Celebración de San Benito de Palermo. Una expresión religiosa-sincrética*. Consejo de publicaciones de la Universidad de los Andes. Mérida, Venezuela.
- Rojo, Z. (2002). *Los esclavos negros en el proceso económico social de Trujillo en los siglos XVI y XVII*. Memoria arbitrada del VI Congreso Nacional de Historia Regional y Local. Globalización, Regionalización y Federalismo: Retos del Nuevo Milenio. Tomo I, pp. 399-418. Centro Regional de Investigación Humanística, Económica y Social (CRIHES) ULA-NURR. Trujillo, Venezuela.



LA NUEVA CARNE O DEVENIRES DEL CUERPO EN DOS OBRAS DE MARIO BELLATIN

THE NEW FLESH OR BECOMINGS OF THE BODY IN TWO WORKS BY MARIO BELLATIN

Calleja, Laura

Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda
Coro, Venezuela

Resumen

La *nueva carne* que compromete no sólo los límites biológicos del cuerpo sino también las clasificaciones, marcos y leyes como la presente en *Flores* (2001) y *Los fantasmas del masajista* (2009) de Mario Bellatin que es necesario estudiar porque configura un horizonte de enunciación para detectar los usos y políticas entre el hombre y ese cuerpo desconocido y desfigurado por la máquina como tema de indagación estética y ética.

Palabras clave: Devenires, *Mundus Corpus*, Cuerpos invadidos, Cuerpo vibrátil, Cuerpo escparate/ nueva carne.

Abstract

The new flesh that compromises not only the biological limits of the body but also the classifications, frameworks, and laws such as those present in *Flores* (2001) and *The ghosts of the masseur* (2009) by Mario Bellatin, which is necessary to study because it configures a horizon of enunciation for detect the uses and policies between man and the unknown body and distorted by the machine as a subject of ethical aesthetic inquiry.

Key Words: Becomings, *Mundus Corpus*, invaded bodies, vibrating body, showcase body/new flesh.

*Magíster en Literatura Latinoamericana por la Universidad Simón Bolívar (Caracas, Venezuela). Licenciada en Educación, mención: Lengua, Literatura y Latín Profesor de Literatura en la UNEFM (Coro, Venezuela). E-mail: lcalleja08@gmail.com

Finalizado: Coro, Junio-2021 / **Revisado:** Julio-2021 / **Aceptado:** Octubre-2021

1.- Introducción

Como se ha abordado el cuerpo que se presenta en esta exploración configura una estructura única de funcionamiento que se puede emparentar con el discurso filmico de David Cronenberg en *Videodromo* (1982) en ella aparece una nueva imagen que une al organismo con la máquina es decir una *nueva carne* (newflesh): la carne en constante metamorfosis con la técnica. En esa *nueva carne* que ha cuestionado y problematizado sus valores naturales y esenciales porque el cuerpo se puede rehacer creativa y artificialmente, Bellatin despliega una materia de ficción que admite todo tipo de transformaciones e intensidades para hacer esa máquina de carne donde el cuerpo nunca debe limitarse y propone un aparato mejorado a través de la figura del ciborg, del CsO y de la *nueva carne*. Se trata de una “formación social” de “todo un “diagrama” frente a los programas todavía significantes y subjetivos” que reproducen la visión del sistema cartesiano como instancia de clasificación de lo humano y como normativa regulatoria de un tipo de cuerpo moral, social y cultural (Deleuze y Guattari, 2002, p. 166).

Es por ello que el cuerpo sirve de territorio para discutir su materialización en términos de un cuerpo abierto a la experimentación es decir una corporalidad dada desde afuera capaz de circunscribir la esfera de subjetividad que repudie “lo dado” como cuerpo y por ello el cuerpo lucha por un cuerpo nuevo, una *nueva carne*. La complejidad del problema del cuerpo que nos presenta Bellatin es tan radical y extrema que la discusión produjo muchas derivas hasta el punto de que se tuvo que hacer uso de distintas estrategias de análisis como las que proporcionaron las categorías de *Cuerpos sin órganos CsO*, *nueva carne*, y *ciborg* para patentar el registro de esas líneas de fuga, de esas potencias de desnaturalización que materializa lo invisible, y por eso indica un umbral de realidad de los cuerpos, con sus potencias desconocidas pero no por ellas menos reales.

De allí se desprende que las ficciones difíciles de catalogar en la literatura latinoamericana contemporánea como las de *Flores* (2001) y *Los fantasmas del masajista* (2009) constituyan figuras de transgresión y de hibridez que pueden responder a la pregunta de cómo se construyen esos devenires del cuerpo que vienen en ese flujo de intensidades que encontramos en esos textos.

2.- Devenires del cuerpo

¿Por qué deberían nuestros cuerpos terminar en la piel o incluir, en el mejor de los casos, otros seres encapsulados por la piel?

Donna Haraway

Diana Palaversich (2005) en el prólogo a la obra reunida del escritor Mario Bellatin, indica que el proyecto literario de este autor guarda cierta afinidad con las propuestas corporeales que se han dado en algunos trabajos de Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Salvador Elizondo y José Donoso. Estos autores también “han postulado el cuerpo como un problema, un sitio de exceso e ilegibilidad radical” (Palaversich, 2005, p.17). Sin embargo, dice la autora, el dramatismo de “la filosofía corporal que enmarca cada texto de Bellatin” es tan extrema que “remite directamente a las indagaciones teóricas posmodernas sobre el cuerpo que se han dado en otras partes del mundo” (Id). Por ejemplo, el problema del cuerpo encuentra eco en la visión corporal que presenta el cineasta David Cronenberg y su concepto de la *nueva carne* (newflesh): la carne en constante metamorfosis con la técnica; o “en el “cuerpo sin órganos” de Gilles Deleuze: cuerpo sin un orden preexistente, cuerpo en devenir constante” (cfr. Palaversich, 2005).

En este trabajo que estamos llevando a cabo sobre los cuerpos extraños que funcionan de modo inorgánico y que la obra de Bellatin construye, es importante mencionar que el tema de la *nueva carne* vuelve en la era digital por su utilidad a la hora de pensar este tipo de corporalidad. Para el director canadiense el devenir maquínico

que registra la *nueva carne* remite al conjunto de prácticas que llevan al cuerpo al límite de sus propias dimensiones y descompone la concepción de lo que percibimos como cuerpo como se puede apreciar en una escena de *Los fantasmas del masajista* que sintetiza este tipo de conocimiento que evidencia más que ningún otro texto de la narrativa latinoamericana contemporánea el estatuto de *Cuerpo sin órganos* (CsO) momento donde el cuerpo que no tiene miembros admite un devenir del cuerpo, una ‘nueva carne’ que no es asimilable:

El terapeuta pidió a su asistente que cubriera con una manta el supuesto espacio que ocupaba la pierna trunca. Como para que no tuviera frío aquel fragmento de cuerpo inexistente. Le solicitó que lo hiciera con cuidado, sin realizar ningún movimiento brusco que pudiera despertar a la paciente. Debía descansar después de que un dolor infligido desde la nada, proveniente de la suerte de un cosmos en el que seguramente se encontraba la pierna cercenada. (Bellatin, 2009, p.p. 17-18)

Porque describe la forma que bordea y atraviesa el mundo denso de los cuerpos y designa la dinámica de experimentación “biológica y política que provoca la censura y la represión” en tanto que responde al devenir del cuerpo desorganizado que es reconstruido de la nada o proveniente de la suerte de un cosmos en el que seguramente se encontraba la pierna cercenada como se lee en el cita anterior (Deleuze y Guattari, 2002, p. 156). Pero que finalmente, es un modelo de análisis que evidencia la formación de nuevos órdenes de expresión del cuerpo del que sería importante rescatar la creación de regímenes específicos que se siguen reproduciendo porque valoran la noción tradicional del sistema mundo “mundo en fin, es decir lugar propio de extensiones reales, de espaciamientos de nuestros cuerpos, de las particiones de nuestra existencia, de las reparticiones de sus resistencias” (Nancy, 2003, p.32).

3.- *Mundus Corpus*

En *Los fantasmas del masajista* (2009) la trama que trata de la invención del arte de la microscopía, de la perspectiva y del espacio que ocupa el cuerpo donde: Todas las mañanas la madre, después de despertarlo con el habitual “Joao, hijo, son las seis de la mañana. Hora de levantarse”, tomaba asiento en el sofá amarillo colocado en la sala del departamento para repetir las frases que debía presentar (Bellatin, 2009, p.p. 25-26). Llama la atención que al inicio de la película *Videodromo* (1983) de David Cronenberg comience con esta forma de despertar al que duerme, leamos exactamente el llamado que se le hace a Max Renn: Televisión Cívica la que te llevas contigo a la cama. Max es la hora de volver, de volver lenta y dolorosamente al mundo consciente, no, no soy un sueño, aunque me han dicho que soy una visión de ternura, soy nada menos que tu fiel chica Brenda que te llama para levantarte hoy miércoles 23.

En ambos casos los pasajes que expresan las líneas de cruces entre una historia y otra, pero que a la vez permiten armar historias diferentes también indican que la realidad es enemiga del cuerpo como dice Deleuze y Guattari (2002) y al sumergir al *cuerpo* en otra dimensión que potencia o inhabilita sus rasgos esenciales o sus capacidades conocidas en este caso dentro de la instancia onírica del sueño donde quizás el cuerpo tiene las condiciones para no ser objeto de la interpretación y de la explicación porque está expuesto a la experimentación, esta materia mientras duerme despliega todo el flujo de sus intensidades de “sus fibras, sus *continuums* y sus conjunciones de afectos, las micropercepciones que han sustituido al mundo del sujeto” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 166). Los devenires, devenires-maquínicos o devenires-animales sustituyen a la historia, individual o general porque con ellos el cuerpo puede tener mayor o menor margen de acción más movimiento y se propone como la instancia más productiva para el cuerpo. En el sueño el cuerpo puede tener mayor potencial

de creatividad y es donde se puede rehacer un cuerpo diferente y quizás aventajado, una *nueva carne*: un cuerpo donde se le incrementen sus destrezas y potencialidades que sería imposible en el contexto de la realidad y en estos términos es que se puede registrar un devenir del cuerpo que puede ser el de Max Renn o el cuerpo de la historia de Joao que leímos en *Los fantasmas*:

Joao durmió hasta que una voz aguda lo despertó...Ante de terminar le pregunté a Joao quién había hablado en su departamento en mitad de la noche. Me contestó que había sido la lora...Cree además que el fantasma de la madre muerta está presente en el cuerpo del ave. Me dijo que todas las mañanas a las seis, utilizando el tono exacto de voz empleado por su madre... Joao parece contar ahora también con una madre fantasma. Los vecinos hablan de ella como si fuera su progenitora...han visto a su madre trepada en la copa de un árbol repitiendo la frase "Joao es hora de levantarse". (Bellatin, 2009, p.p.67, 68,69)

El devenir de la *nueva carne* o el devenir del cuerpo desorganizado que es reconstruido animalmente en el cuerpo del ave que siguiendo a Deleuze y Guattari: "no es un fantasma, es un programa" porque con el fantasma hay interpretación mientras que con el programa la figura materna de la 'madre muerta' aparece bajo la forma de la lora trepada en la copa de un árbol producto de una experimentación extrema del flujo de intensidades que la vida trae de vuelta. Específicamente, porque el cuerpo sirve de territorio para representar nuestros miedos más profundos. Por eso en el proyecto de Bellatin, los personajes sufren en su carne la inestabilidad y en ellos la vida no se presenta como algo que solo "está dado desde afuera" (Giorgi, 2007:23) sino que la vida suele aparecer como "una instancia virtual que, siguiendo el plan que le da su propia realidad se compromete en un proceso de actualización" (Deleuze y Guattari, 1990:40) en formas de existencia como la de los hermanos Kuhn en *Flores* y en el fantasma de

la madre muerta de Joao, en *Los Fantasmas del masajista* texto que se estuvo comentando.

4.- *Cuerpos invadidos*¹

La discusión sobre el problema del cuerpo en la literatura de Mario Bellatin (1960), es tan complicada que se hace necesario emplear proposiciones teóricas como la que propone la figura del *cyborg*. Para Donna Haraway, el *cyborg* es el nuevo cuerpo y la nueva identidad capaz de mitificar con su presencia cualquier tipo de transgresión como aquella que difumina la frontera entre lo humano y lo inhumano o lo animal y lo humano. Aunque desde esta perspectiva el *cyborg*, se defina como "un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción" (Haraway, 2002, p. 2), también nos conecta con un artefacto donde no hay actos que explicar sino devenires e intensidades con el que se puede abordar los devenires del cuerpo que la obra de Bellatin despliega porque el *cyborg* asimila "el mundo cambiante de la ficción" (Id.). Además la metáfora cibernética admite como la filosofía maquina de Deleuze todo tipo de transformación e intensidades del cuerpo como se lee en el siguiente fragmento de "El Diario Del Premio Nobel De Física, 1960" que abre la lectura del libro *Flores* (2005) en donde se percibe una parte inanimada del cuerpo como si se tratara de un miembro del cuerpo biológico con vida:

Recuerdo cuando acudí donde un anciano y reputado médico homeópata. Me llevó mi padre, yo era un niño. En ese tiempo ya usaba una mano ortopédica. El médico la asió para tomarme el pulso. Yo estaba tan intimidado que no hice nada para sacarlo de su error. El honorable médico atenazó con fuerza la muñeca de plástico. Pese a todo, en ningún momento me dio por muerto. Al contrario, mientras iba contando las supuestas pulsaciones le dictaba en voz alta a su ayudante la receta que curaría todos mis males. (Bellatin, 2005, p.376)

¹ También es la denominación que se le ha asignado a la 'nueva carne'.

La materia de ficción que la figura del *cyborg* inscribe borra los límites entre la experiencia vivida y los recuerdos de la infancia que hay que recordar como acontecimiento de vida siendo una experiencia viva que cambia lo que importa como experiencia porque con su presencia se subvierten “los dualismos entre (organismos) animales-humanos y máquinas” (Haraway, 2002, p. 6). Esta nueva realidad en la que ya no se puede distinguir la diferencia entre la mano ortopédica y la mano orgánica es precisamente lo que discute el *cyborg*. De allí su peligrosidad y su representación como cuerpo intolerable.

Por eso el *cyborg* tiene mucho campo para contestar los significados de la ruptura de fronteras. Incluso su figura aparece mitificada precisamente donde la frontera entre lo animal y lo humano es transgredida. “Lejos de señalar una separación entre los seres vivos, los cyborgs señalan apretados acoplamientos inquietantes y placenteros. Donde la bestialidad ha alcanzado un nuevo rango en este ciclo de cambios” (Haraway, 2002, p.3). Tal como se plantea con el tipo de corporalidad que presenta la obra de Bellatin, por ejemplo con el devenir animal de la madre de Joao en *Los fantasmas del masajista* y el devenir inhumano de los hermanos Kuhn en *Flores*. Motivo por el cual en *Flores* y en el libro que acabamos de mencionar, se argumenta en favor del *cyborg* como una ficción que abarca nuestra realidad social y corporal y como un recurso imaginativo sugerente de acoplamientos muy fructíferos.

Como expresión de la filosofía del deseo deleuziana y el tema de la nueva carne esta forma que tiene el *cyborg* de ser “una especie de yo personal, postmoderno y colectivo, desmontado y vuelto a montar” también conjuga el erotismo y la metamorfosis entre la máquina y el cuerpo del hombre. Muchas veces esta nueva utilidad del cuerpo cumple con fines eróticos y estéticos por ejemplo en “Violetas” un relato de *Flores* se evidencia cuando: “el escritor se encontraba frente a un espejo viendo cómo las correas, fierros

y plástico que lleva en sustitución de su pierna derecha contrastaba con la delicada tela de aquellos leotardos” (Bellatin, 2005, p.423). Porque la discusión sobre el cuerpo también está asociada con la idea de que “las biotecnologías son las herramientas decisivas para darle nuevas utilidades a nuestros cuerpos” (Haraway, 2002, p. 3).

Así mismo, la presencia del *cyborg* puesta al centro del discurso ficticio tiene una finalidad política porque pone en práctica diversas posibilidades de existencias que pueden ser explotadas como parte de la simulación de las políticas de vida. Ser *cyborg* implica que se deben asumir otros regímenes de vida que incluyen otros ámbitos como el económico, el religioso y el social. En la mayoría de esos sectores, un *cyborg* se percibe como algo contranatura como una figura inquietante y amenazante. Es por ello que, en el mismo relato que acabamos de mencionar, cuando el escritor-narrador llega al centro de la escena:

Repara en la falta de su pierna de metal. Se ha desplazado dando pequeños saltos. El público comienza a reír de su cuerpo deforme. Recuerda entonces una explicación psicológica, que escuchó en la adolescencia, que afirma que una prótesis colocada en pacientes menores de dos años produce, cuando se es despojado del cuerpo, la sensación al usuario de sentirse desnudo. (Bellatin, 2005, p. 423)

El régimen político que inscribe el *cyborg* se asocia a su carácter de adaptación, permutación y transformación. Políticamente hablando resulta ser invasivo, su problema principal es el del enmascaramiento y el metamorfoseo. Se trata de un cuerpo inestable pero que sin embargo puede brindar estabilidad a seres más inestables que él. Se trata de un cuerpo médico con un inmenso poder creativo.

El componente erótico que la imagen del *cyborg* instaura en la piel no tiene que ver con el sexo ni con tipos de sexualidad no humana ni con la idea de cuerpos inanimados,

ni mucho menos con el empleo “a secas” de prótesis sino con una forma de hacer el cuerpo así provenga de una zona fantasma o del ámbito de un sueño. El *cyborg* tampoco tiene que ver con una máquina sino con un sistema maquínico que no es un “cuerpo sin órganos”, ni un organismo. Se trata de un cuerpo del futuro que lucha por la expansión de la conciencia. Cuando hablamos del *cyborg* nos referimos a una capacidad de reordenamiento del cuerpo pero que sin embargo nada organiza en el cuerpo. Que puede verse como la forma de hacerse un cuerpo, una *nueva carne* como lo intenta presentar Bellatin, a través de los performance: cuerpos de hombres que visten de mujer y luego se disfrazan de ancianas, hombres y mujeres vestidos como niños, muchachas vestidas como hombres, para dar un ejemplo.

El *cyborg* es el nuevo avatar. Por eso se convierte en el nuevo cuerpo y es la *nueva carne*. Por ejemplo, en el relato “Mastuerzos”, en el ámbito del sueño se crea un cuerpo *cyborg* para hacer del cuerpo una carne desprovista de deformidad que resulta imposible en la esfera de lo real. Motivo por el cual muchos de esos performances narrados en las historias se escenifican dentro de una zona de indistinción que confunde los límites entre la realidad y la ficción y solamente se habla de las vestimentas. Un *cyborg* es un vestido que derrumba el aparataje discursivo que plantean certezas y verdades, es decir la visión determinada del organismo, la significancia y la subjetivación. De allí la confección de un ropaje o de una “mortaja” para albergar el espíritu de la madre muerta de Joao en *Los Fantasmas del masajista* porque con la *nueva carne* de un *cyborg* se pueden resucitar a los muertos, si partimos de la noción que el *cyborg* puede abrir el espacio ideológico que expanda la conciencia formulando posibles replanteamientos entre las máquinas y los cuerpos.

5.- *Cuerpo vibrátil*

Pero *nueva carne* no es otra cosa, aquí, que el cuerpo de estas simbiosis de

carne y técnica que son pesajes, intensidades de movimiento que pesan sin ser pesados ni medidos por nada, que no se depositan en ninguna parte pero que sin embargo sus pesos ni se aplacan en ninguna medida (Nancy, 2003, p.69). Sino que más bien expone el cuerpo “a la verosimilitud precaria de la sensación, a fundar una existencia en la ética y estética de lo imprevisible, como estilo de vida, como modo de ser” (Rolnik, 2007:2). Entendemos así a un *Cuerpo vibrátil* noción que Suely Rolnik desarrolló en su tesis doctoral publicada como libro en 1989 (*Cartografía sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. Reedición Porto Alegre: Sulinas, 2006, 3ª edición 2007). Dicha noción se refiere a la capacidad de los órganos de los sentidos de dejarse afectar por la alteridad e indica que es todo el cuerpo el que tiene tal poder de vibración de las fuerzas del mundo. Esto significa que en un *cuerpo vibrátil*, se puede sentir cualquier cosa ajena al sistema de sensibilidad propia del cuerpo.

En las ficciones de Bellatin, “Camelias” el olor de las camelias le provocaba a la abuela del Amante Otoñal, un desajuste emocional que la hacía recordar un sentimiento de ser huérfana aunque siempre había tenido familia. Al parecer el aroma de las flores le hacía concebir una identidad y una sensibilidad propia de una huérfana. Concretamente, *el cuerpo vibrátil* trata de un “proceso a través del que se crea un territorio de experimentación en las personas (una caosmosis existencial), de autoobservación y de observación de hábitos de pensar, hacer, sentir o decir, con una invitación a la lógica de los sentidos y de los cuerpos, lo cual implica como lo expresa Rolnik “un tartamudeo de las estrategias, de las logísticas y de las técnicas, una deconstrucción de los tiempos y los códigos. En este territorio existencial se vive en el choque permanente, por ejemplo en “Lotus” hay un episodio en el que gracias a los giros místicos se produce una transformación en el cuerpo aunque en cierto modo resulte un cambio del cuerpo muy sutil: “Actualmente, y en buena parte debido a los giros místicos

que realiza ocasionalmente, el escritor puede prescindir de su pierna cuando lo juzgue necesario” (Bellatin, 2005, p.421). Mientras que en “Alhelíes” otro texto de *Flores* se despierta un sentimiento de extrañeza, a través del cual un cuerpo es reconocido, identificado, entendido, exteriorizado por la necesidad de lo maternal como expresa Alba la poeta quien admitía que sentía que “una fuerza extraña la llevaba a estar con los gemelos todo el tiempo posible” (Bellatin, 2005, p.417). En este sentido, un cuerpo es algo que viene a desmontar formas de realidad “por medio del error del deseo que va haciendo sus conexiones guiado, predominantemente por el punto de vista de la vibratibilidad del cuerpo y por la voluntad de esa potencia” (Rolnik, 2007, p.7).

6.- Nueva carne/Cuerpo escaparate

¡Larga vida a la nueva carne!
Max Renn

¿Cómo está construido? Las maneras de ser son esas zonas de intensidades donde se fabrica miembro a miembro y parte a parte esa *nueva carne* que hace de la alteridad el núcleo de oscilación entre lo natural y lo artificial como se plantea en “Astromelias”, un relato del libro *Flores* (2001) donde se cuenta la historia de la crítica literaria quien llevaba más de diez años de casada con su esposo y éste le anuncia querer someterse a una operación de cambio de sexo. Señalando que le atraían las mujeres, pero de una manera distinta a la habitual. Quería acercarse a ellas de mujer a mujer. Según comenta el narrador: Deseaba continuar con el matrimonio, pero quería que se transformaran en dos mujeres que vivían juntas con una niña pequeña que criar. (Bellatin, 2005, p.p.407-408).

En la obra de Bellatin, no hay cuerpo sino instancias virtuales de las formas de existencias. En el relato “Astromelias” que se nombró recientemente, tampoco hay sujeto solo hay réplicas de un fenómeno de acumulación que impone formas en tanto son pronunciadas (Deleuze y Guattari, 2002, p.164). Pero, son desarticuladas cuando

buscan su materialización porque tampoco hay ego² por eso, en la literatura de Bellatin, al cuerpo no se le denomina ni mujer, ni hombre sino que más bien el escritor se apropia de estos significantes, se vale de ellos, para vaciarlos de sus funciones y de cualquier significación. Concretamente, en el proyecto del autor hay: un *Cuerpo escaparate*, “un cuerpo indistinto/distinto, indiscreto/discreto, este es el cuerpo-estrella sexuado que se desliza de un cuerpo a otro hasta la intimidad, hasta el límite donde tocan su separación” (Nancy, 2003, p.30). En ese *cuerpo escaparate* la representación del sexo se presenta como un acto singular y deliberado y como el índice de una separación polimorfa, según la cual la marca que inscribe el sexo no se le puede enumerar ni nombrar, que más bien, encuentra en la “extensión, en el extremo de un agenciamiento de órganos; el cuerpo *partes extra partes* para que *ego* sea pronunciado como un apetito del cuerpo” (Nancy, 2003, p.24). Porque forma:

(...) un contacto discreto, aleatorio, sobrevenido tanto de unas como de otras zonas de «mi» cuerpo - mi cuerpo volviéndose otro al tocarse ahí, al ser tocado ahí, volviéndose por tanto *el mismo*, más absoluto, más atrincherado que nunca, más identificado en tanto que ser-lugar del tocar (de la extensión). De sin falo a (a)céfalo, un **cuerpo escaparate**, igual, plural, por zonas, sombreado, tocado. (Nancy, 2003, p.30)

Esto quiere decir, que el *cuerpo escaparate* es una fuente de información, exactamente una memoria basada en el pasado que sin embargo, se actualiza con cada contacto, por eso “el cuerpo es el ser aquí y ahora, es la exposición de la existencia, la superficie” en la que “cada zona del cuerpo tiene en sí misma el valor de un lugar de exposición del ser, sin algún *telos* extrínseco” (Vásquez, 2008, p. 6). En los relatos de Bellatin, el *cuerpo escaparate* despliega toda su indumentaria para asociar las ropas de los hombres que visten de mujer y luego se colocan el traje de ancianas, así como también

2 En el libro *Corpues* Jean-Luc Nancy dice que la egoidad es lo que ata el cuerpo (Nancy, 2003, p.24).

hombres y mujeres que se visten como niños y luego se muestran a las muchachas vestidas como hombres con la idea de una humanidad degradada. Sin querer darle una connotación concreta estos ropajes que suministra el *cuerpo escaparate* configura la experiencia del pesaje, del peso de esa maleta invisible que se exhibe al contacto con una nueva piel o con el contacto piel con piel.

El cuerpo desarticulado en el experimento de Bellatin, se abre a conexiones delirantes que ponen en escena hombres que quieren ser mujeres porque se sienten atraídos por los hombres, hombres que desean convertirse en ancianas porque aman a los ancianos, hombres y mujeres que quieren permanecer como niños porque les atraen los infantes, mujeres que quieren aparentar ser hombres, pero que se sienten atraídas por los hombres que gustan de otros hombres. Con el sujeto como medio de exploración se legitima todo tipo de prácticas y transformaciones como la que confiesa el Amante Otoñal:

Hubo una temporada en que le gustaba salir a la calle vestido de mujer. Pero, abandonó esa práctica cuando fue acuchillado por un anciano con quien entró en el elevador de un edificio vetusto (...) El amante otoñal prosiguió diciendo que meses después de su acuchillamiento decidió vestirse como una anciana. Siempre había disfrutado con la compañía de la gente mayor. Experimentó esa sensación desde niño. Los fines de semana, les pedía a sus padres que le permitieran acompañarlos al hogar de ancianos donde estaba internada su abuela. Sólo le hicieron caso una vez. En aquella ocasión, vio a la abuela sentada en una sala junto a otros ancianos que, sin ningún motivo aparente, se miraban entre sí. Le daba vergüenza admitirlo, pero fue en aquella oportunidad cuando experimentó la primera excitación que recuerda. (Bellatin, 2005, p.p.402-403)

En cierta forma, la cita expresa la naturaleza cambiante que implica asumir deliberadamente la *nueva carne*, como “prolongación no esclarecida” del nivel de transformación del CsO donde el cuerpo es

pura producción y se desconoce qué hará o en qué se convertirá aunque conserve “pequeñas dosis de subjetividad” (Deleuze y Guattari, 2002, p.165). Como se cuenta en “Violetas” otro relato de *Flores* a partir de la intervención de una de las bailarinas que aseguraba ser la prometida del escritor nombre de un personaje dentro de la ficción. “Pero el escritor nunca la había visto, ni en la realidad ni en sus sueños. La pequeña mujer afirmaba, sin embargo, que estaban próximos a casarse” (Bellatin, 2003, p.424). En estos textos “no hay palabras que hay que hacer significar” sino devenires e intensidades del yo que “ya no es un Yo que siente, actúa y se acuerda”, se trata de un yo “que tiene afectos y experimenta movimientos, velocidades” como cuenta el Amante Otoñal en este pasaje de “Dalias”:

Hubo una temporada en que le gustaba salir a la calle vestido de mujer. Pero, abandonó esa práctica cuando fue acuchillado por un anciano con quien entró en el elevador de un edificio vetusto (...) El amante otoñal prosiguió diciendo que meses después de su acuchillamiento decidió vestirse como una anciana. Siempre había disfrutado con la compañía de la gente mayor. Experimentó esa sensación desde niño. Los fines de semana, les pedía a sus padres que le permitieran acompañarlos al hogar de ancianos donde estaba internada su abuela. Sólo le hicieron caso una vez. En aquella ocasión, vio a la abuela sentada en una sala junto a otros ancianos que, sin ningún motivo aparente, se miraban entre sí. Le daba vergüenza admitirlo, pero fue en aquella oportunidad cuando experimentó la primera excitación que recuerda. (Bellatin, 2005, p.p.402-403)

En este sentido el yo que tuvo lugar no es el yo dotado de una identidad estructurada como las que componen “un organismo –y una significación y un sujeto–” sino el de la *nueva carne* un nivel del plan de contingencia del CsO que se ha construido y donde el cuerpo que se despliega es siempre múltiple y diverso porque se abre a la experimentación como una herramienta novedosa para reconfigurar y redefinir el cuerpo humano, y en este sentido explicarnos qué significa ser humano y qué

rasgo en él ya no puede llegar a ser viable (Deleuze y Guattari, 2002, p. 164). Como se estuvo discutiendo la *nueva carne*, no es una realidad simple, tampoco brinda la garantía de una condición estática del cuerpo, sino que se trata de un proceso con un conjunto de prácticas que pone en escena Bellatin, búsquedas que son formas de captura de nuevas formas de ser que se escapan a cualquier denominación. De allí el poder de metamorfosis y de cambio que dirige este devenir de cuerpos que muestran los vestidos y las ropas que se exhiben y que ya hemos mencionado en varios relatos de *Flores* y *Los fantasmas del masajista* para hacer de la configuración de los cuerpos una construcción que nunca termine de concretarse y por ello el cuerpo lucha por un cuerpo nuevo, una *nueva carne*.

Referencias Bibliográficas:

- Directa

Bellatin, Mario. (2001). *Flores*. México: Tusquets.

Bellatin, Mario. (2009). *Los fantasmas del masajista*. Argentina: Eterna cadencia.

Bellatin, Mario. (2005) *Obra reunida*. México: Editorial Alfaguara

- Indirecta

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España. Pre-Textos. 5ta edición. Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta

Haraway, Donna. 2002. *Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*. Traducción de Manuel Talens con pequeños cambios de David de Ugarte de la Fuente original: "Ciencia, Tecnología y Feminismo Socialista a Finales del S.XX" (§) "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century" in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York;

Routledge, 1991), pp.149-181 [En línea] Disponible en: <https://xenero.webs.uvigo.es> [Consulta 4/4/20022]

Nancy Jean-Luc. (2003). *Corpus*. Ed. Arena Libros, Madrid. (Texto digital versión en español)

Palaversich, Diana. "Prólogo". Bellatin, Mario. *Obra reunida*. México: Alfaguara, 2005. 9-23.

Rolnik, Suely. *Cuerpo vibrátil*. En: *La memoria del cuerpo*. Traducción: Damian Kraus revisada por Ana Longoni, 2007. Texto digital

Vásquez Rocca, Adolfo. 2008. *Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean Luc Nancy: Nueva carne, Cuerpos sin órganos y escatología de la enfermedad*. En: *Nómadas Revista de Crítica Sociales y Jurídicas*, 18 (2008.2), p. 3-11. Publicación electrónica de la Universidad Complutense, Madrid.

Internet

Bellatin, Mario. 2011. *Estoy cansado de los autores dueños*. [En línea] Disponible en: <http://noticias.univision.mobi/article.html?nafurl=http%3A%2F%2Ffeedsyn.univision.com%2FcontentXml%3Fcid%3D1000720%26contentType%3Darticle%26partner%3Dmia> [Consulta 4/4/20022]

Bellatin, Mario (2012). Mario Bellatin: el anti-escritor más raro de Latinoamérica. En: <http://www.traslacoladelarata.com/2012/06/29/mario-bellatin-el-anti-escritor-mas-raro-de-latinoamerica/> [Consulta 4/4/20022]

Deleuze y Guattari en: http://www.sindominio.net/versus/paginas/textos/textos_00/deleuze.htm [Consulta 4/4/20022]



WALTER BENJAMÍN: CALLE DE DIRECCIÓN ÚNICA Y LA SEMIÓTICA URBANA

WALTER BENJAMIN: ONE WAY STREET AND URBAN SEMIOTICS

Favi Cortés, Gloria
Universidad de Santiago de Chile
Chile

Resumen

Esta breve lectura, en calidad de audacia, se refiere a los pasos de Walter Benjamín durante los trece años comprendidos entre 1927 y 1940 (año de su suicidio en Port Bou, a la sombra de la persecución nacionalsocialista) mientras acumulaba los materiales de lo que más tarde sería un posible vaticinio; “No existe ningún documento de cultura que no lo sea al mismo tiempo un documento de la barbarie”, sentencia que estaría señalando la frágil armazón de la condición humana y su reflejo inevitable sobre el espacio y el poder de la institucionalidad cultural de una época especialmente la primera mitad del siglo XX.

Palabras clave: semiótica, urbe, modernidad, catástrofe, pasado

Abstrac

This brief reading, as audacity, refers to the steps of Walter Benjamin during the thirteen years, between 1927 and 1940 (the year of his suicide in Port Bou, in the shadow of the National Socialist persecution) while he accumulated the materials of what that later would be a possible prediction; “There is no document of culture that is not at the same time a document of barbarism”, a sentence that would be pointing out the fragile framework of the human condition and its inevitable reflection on the space and power of the cultural institutions of an era

Keywords: semiotics, city, modernity, catastrophe, past

*Profesora, investigadora, ensayista y escritora. Ha publicado numerosos ensayos en revistas nacionales y extranjeras. En 2019 obtuvo el premio del Fondo del Libro y la lectura/ Creación/ Cuento otorgado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Ministerio de la Cultura. Chile. Ha sido profesora invitada en la Universidad de los Andes. Sede Trujillo. Venezuela. Ha sido Profesora e investigadora (Proyecto D.I.D) en la Facultad de Ciencias Sociales, Escuela de Antropología. Universidad de Chile. Socia fundadora de la Corporación de Desarrollo de las Ciencias Sociales dirigida por el Premio Nacional de Historia, profesor Mario Orellana Rodríguez (1993) y el distinguido profesor Roberto Hernández Aracena. Socia de la Asociación Chilena de Semiótica y de la Federación Internacional de Semiótica (IASS). Actual docente en la Facultad de Ciencias Económicas (FAE) Directora de la Asociación de Académicos en la Universidad de Santiago de Chile, Usach. E-mail: gloria.favi@usach.cl

Finalizado: Chile, Febrero-2021 / **Revisado:** Mayo-2021 / **Aceptado:** Octubre-2021

Introducción

Sabemos que el habitar en un espacio urbano genera huellas y que el despliegue de esas huellas va activando- desde la creatividad discursiva del lenguaje – la materialización de una identidad urbana transformada en memoria, memoria que diluye y trastoca el constructo mecánico del tiempo y el espacio histórico. Así, desde una conciencia disidente que escenifica y activa tiempos simultáneos, ingresamos al “tiempo de ahora”¹ desplegado en la fragmentada representación discursiva de *Calle de Dirección Única* publicada por Walter Benjamín en Alemania en los finales de 1928. Se considera este texto un mapa inconcluso de sucesos cotidianos representados sobre gestos, recuerdos, personas, calles, plazas y esquinas percibidos con la mirada atemporal de un reflexivo paseante solitario y el punto de partida y expansión de *Libro de los Pasajes* iniciado en 1927 e interrumpido por el suicidio de su autor en Port-Bu en 1940 a la sombra de la persecución nacional- socialista. El ingreso desde los Pirineos hacia la frontera española para continuar viaje hacia los Estados Unidos marcó su destino, se niega su entrada en la ciudad catalana de Portbou y Benjamín se suicida esa noche. Esta fatal determinación se llevó a término apremiado por las sombras que envuelven los contextos históricos del Tratado de Múnich (1938) y el Pacto Germano-Soviético (1939)²

Según relata Hannah Arendt en- *Hombres en tiempo de Oscuridad* (1990)- Benjamín no suelta- en su travesía hacia la frontera- un manuscrito que él afirma “es más importante

1 “tiempo ahora” término favorito de Walter Benjamín para referirse a un tiempo que ocurrió hace mucho y se convierte súbitamente en ahora. Citado por Ernst Bloch en “Recuerdos de Walter Benjamín” Revista Minerva N°17

2 En los acuerdos de Múnich (1938), Italia, Francia y el Reino Unido accedieron a que Alemania nazi se anexara los Sudetes, una región checoslovaca de habla alemana, seis meses después del pacto Hitler violó el acuerdo y destruyó el Estado checo. Alemania y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (1939) firmaron un pacto de no agresión durante diez años. El pacto alemán-soviético permitió que Alemania invadiera Polonia.

que mi vida”. Este texto nominado *Libro de los Pasajes* fue entregado por su amigo Georges Bataille a la Biblioteca Nacional de Francia y publicado tardíamente en Alemania (1982) finalmente traducido al español en 2005.

En el misterioso e inclasificable *Libro de los Pasajes* se encuentran diseminados fragmentos de los fundamentos teóricos del texto *Sobre el concepto de Historia*, publicado en 1942 y es actualmente considerado el texto filosófico más importante del siglo XX, en tanto, refleja la crisis de la sociedad moderna iniciada en el Siglo XVIII con el proceso triunfal de la Ilustración, Siglo de las Luces, que marca el dominio y poder de la razón lógica, la acción moral y la valoración estética. Finalmente su estrepitosa caída- posterior a la Primera Guerra Mundial- es la premonición de los postulados iniciados en la inconclusa empresa filosófica de Walter Benjamín

Un nuevo discurso reflexivo-construido sobre fragmentos del habla- instaura una renovada comprensión de la historia; “El fragmento es el material más noble de la creación barroca”, advirtió Walter Benjamín en su tesis *Origen del Drama Barroco Alemán* (1925) y en los montajes interconectados de sus textos se interpola lo minúsculo en una pequeña red de pistas para que “los pequeños particulares momentos” descubran “el acontecimiento histórico total” y así intercalar esos espacios de sentido histórico en una visión de conjunto condicionada socialmente, constituyen a la vez un todo inseparable.

La técnica del montaje aprendida por Benjamín en sus contactos con André Breton³ y los Surrealistas, combinaban el cuestionamiento al orden lineal trazado por el razonamiento positivista, la técnica desestructurada del montaje que iniciaron los

3 André Breton el 15 de octubre en 1924 publicó el Primer Manifiesto de Surrealismo que define el movimiento como un puro automatismo psíquico por el cual se intenta expresar, verbalmente o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento sin que la razón ejerza ningún control

Surrealistas (1924) y la tradición aforística alemana. En su obra la combinatoria de textos reemplazaba la mirada unidireccional frente a la presencia simultánea de las perspectivas del habla en una recreación constante del espacio histórico vivido. De esta forma, lo múltiple y creativo en los fragmentos del habla, se abrirían a diversas interpretaciones y anularían el carácter unívoco de la historia positivista oficial.

Solamente narrando desde lo fragmentario es posible construir una historia diferente a las pretensiones de la historia universal- identificada con la ilusión de verdad- en un relato de sucesos históricos “tal como fueron”, intentos fallidos para entregar un sentido coherente a la vida humana. Interpretar correctamente la Historia significa, desde la perspectiva narrativa de los oprimidos, eliminar la visión unívoca de los opresores. Leemos en la Tesis VI, *Sobre el Concepto de Historia*

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como fue en concreto”, sino más bien adueñarse de un recuerdo semejante que brilla en un instante de peligro. Corresponde al materialismo histórico retener con firmeza una imagen del pasado tal como ésta se impone, de improviso, al sujeto histórico en el momento de peligro. (Benjamín, Tesis VI, pág.75)

El concepto de la historia positivista centrada en la idea de progreso, está equiparada, según Walter Benjamín, con la idea de catástrofe. Catástrofe acentuada en el triunfalismo oficial de los discursos socialista de fines del siglo XIX y calificados por Benjamín en calidad de revoluciones sin fundamentaciones teóricas y con liderazgos plenos de utopías y abstracciones carentes de toda aplicación social práctica. Benjamín se explaya en la crítica a un marxismo utópico cuyas teorías abstracto-conceptuales son incapaces de detener los escombros y ruinas originados por el triunfo de la burguesía intensificado con la Primera Guerra Mundial. Así, frente a lo que considera el utopismo del

marxismo revolucionario, Benjamín propone un discurso mesiánico; “*la lucha no es solo por las cosas toscas y materiales, si no por los elementos espirituales* “

La lucha de clases, que un historiador educado en la escuela de Marx jamás pierde de vista, es una lucha por las cosas brutas y materiales, sin las cuales no hay nada refinado ni espiritual. Pero en la lucha de clases lo refinado y lo espiritual se presentan de muy distinto modo que como botín reservado al vencedor. (Benjamín, Tesis IV, pág.66-67)

Todo el discurso circular que atraviesan los textos de Walter Benjamín, especialmente el *Libro de los Pasajes*, se transforma en el tiempo presente de textos anteriores especialmente cuando las premoniciones sobre la caída de la sociedad moderna ya se han convertido en certezas. Los gobiernos occidentales firmaron un pacto de no agresión con el Tercer Reich en el tratado de Múnich (1938) y luego con el pacto Germano Soviético (1939) y el Imperio Ruso suplantó a la naciente revolución socialista. Benjamín- con un nuevo discurso reflexivo- adelanta la intuición sobre la catástrofe que caerá sobre Europa finalizada la Primera Guerra Mundial junto con el advenimiento de la República de Weimar (1918-1933)⁴ que culminaría con el ascenso de Hitler y el predominio del partido nacionalsocialista en Alemania.

Todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy que avanzan por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo... **No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie...** (Benjamín, *Sobre el Concepto de Historia*, 1942. Cap. V II)

Benjamín, desmitifica y cuestiona el concepto de cultura como suceso sublime

4 La República de Weimar (1918-1933) surgió en Alemania como consecuencia de la Primera guerra Mundial. Este periodo se caracterizó por una gran inestabilidad social y política escalonado con golpes de estado y una profunda crisis económica que condujo al fin de la monarquía y el inicio de movimientos radicales que finalmente provocaron el triunfo de Adolf Hitler.

e inocente por cuanto está imbuida con los intereses de los vencedores, junto con la lógica triunfal vertida en discursos explicativos y coherentes- que anuncian el dominio absoluto sobre los vencidos y reventados en la historia. Sentencia que estaría señalando la frágil armazón de la condición humana y su reflejo inevitable sobre el espacio y el poder de la institucionalidad cultural de una época. En respuesta Benjamín desarrolla un concepto crucial para su teoría; la idea es que la experiencia personal y el propio recuerdo deben ser una de las claves de la narrativa histórica.

Es cierto: solo a la humanidad redimida pertenece plenamente su pasado. Esto significa que solo ella, en cada uno de sus momentos, puede citar su pasado. Cada uno de los instantes que ha vivido se convierte en una cita en el orden del día, y ese día es justamente el último. (Benjamín, *Sobre el Concepto de Historia*, 1942, Cap. III, pág. 62)

En esta desconstrucción del tiempo histórico, el pasado no debe ser considerado un suceso estático y olvidado, debe ser activado cada vez que se articule la historia de los postergados y vencidos porque solo una humanidad salvada en el recuerdo y la memoria puede ser finalmente redimida. De esta redención nos profetiza el Ángel de la Historia.

Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas ese es el aspecto que debe mostrar necesariamente el Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde se nos presenta una cadena de acontecimientos, él no ve sino una sola y única catástrofe que no deja de amontonar ruinas sobre ruinas y las arroja a sus pies. (Benjamín, *Sobre el concepto de Historia*, 1942, Cap. IX, pág. 101)

Los pasos de Walter Benjamín sobre una Calle de Dirección Única.

Sabemos que el espacio en una ciudad es un movimiento y despliegue de huellas cuya articulación se configura como un cruce de

“entidades móviles o lugar practicado”⁵. Los habitantes construyen esas huellas de acuerdo con su espacio subjetivo que no coincide necesariamente con el espacio histórico y material de una ciudad, según lo califica de Michael de Certeau (2000). En esta línea de ideas, a fines de 1924, Walter Benjamín reunió en un libro una serie de aforismos, reflexiones y recuerdos que había conservado durante años. Así nació *Calle de Dirección Única* publicado por primera vez en Alemania en 1928 y reseñado en su momento por el filósofo Ernst Bloch (1926) quien fue el primero en señalar su deuda con el surrealismo.

Con temas como las superposiciones e irrupciones de lo pasado en el presente- ayer enterrado y semejante a capas geológicas- Benjamín dio forma a una teoría del pasado y del tiempo. La combinación de estos sedimentos tuvo como resultado una compleja geografía. Así apareció *Calle de Dirección Única*, un texto nacido como detonante de la memoria y el recuerdo que sacó a la luz la pérdida de la experiencia sensorial cuyo reflejo es el estado de vida alienado de la masa, en tanto, se ha transformado en un fenómeno cultural asociado a la institucionalidad decadente del mundo histórico en los inicios de siglo XX.

Quien se trate de acercarse a su propio pasado sepultado debe comportarse como un hombre que cava. Eso determina el tono, la actitud de los auténticos recuerdos. Éstos no deben tener miedo a volver una y otra vez sobre uno y el mismo estado de cosas; esparcirlo como se esparce tierra, levantarlos como se levanta la tierra al cavar. Pues los estados de cosas son sólo almacenamiento, capas, que sólo después de la más cuidadosa exploración entregan lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior de la tierra: las imágenes que, desprendidas de todo contexto anterior, están situadas como objetos de valor

5 “Lugar practicado” asocia la condición urbana a la acción; es “un cruzamiento de móviles” según Michel de Certeau, en: *La invención de lo cotidiano* (2000). Son las maneras de hacer singulares y propias de las clases populares que permanecen irreducibles a los embates de la homogenización del mundo moderno.

—como escombros o torsos en la galería del coleccionista— en los aposentos de nuestra posterior clarividencia. (Walter Benjamín. *Crónica de Berlín* (fragmento) Del libro “*Escritos Autobiográfico*”. Alianza. Madrid, 1996)

“Recuerdos de Walter Benjamín” son reflexiones escritas por Ernest Bloch en la Revista *Minerva* N°17, publicado originalmente en “*Der Monat*” en septiembre 1966. En ella Bloch señala la admiración de Benjamín por lo periférico y aparentemente nimio; “poseía una mirada única para el detalle significativo para lo que queda al margen, para esos elementos nuevos que surgen...de la irrupción desacostumbrada e impredecible... de las cosas que salen de lo normal”

Con los fundamentos teóricos de la Semiótica Urbana pretendemos analizar algunos fragmentos aparentemente nimios del libro *Calle de Dirección Única* para descifrar esa cotidianidad rota en tiempos diversos, esas unidades de sentido que contienen el presente y el pasado en una sola mirada, esos objetos vivos y generadores de signos en su dualidad de significantes y significados cuya presencia nos aproximará al diseño de las calles y a la miscelánea de objetos y ciudades en la creación del mundo que Benjamín enuncia; “los significados pasan, los significantes quedan” afirma Roland Barthes, (1990: 262). Así contrastamos la mirada histórica petrificada que permanece en el significado material de calles, monumentos, edificios y avenidas frente al significante que entrega una mirada atemporal, dual y renovada que va descifrando significados ocultos y cambiantes y que a la vez contienen el espesor fantasmal de un pasado, un recuerdo y una memoria. Lotman (1996:22) se refiere a la Semiósfera⁶,

⁶ La mayor parte de la teoría semiótica urbana se basa en semiótica social, que considera las connotaciones sociales, incluidos los significados relacionados con la ideología y las estructuras de poder, además de los significados denotativos de los signos. Como tal, la semiótica urbana se centra en objetos materiales del entorno construido, como calles, plazas, parques y edificios, pero también en productos culturales no construidos como códigos de construcción, documen-

como una realidad, un espacio semiótico en el cual los seres humanos se encuentran inmersos, de esta forma, la realidad urbana se transforma en una práctica socio-cultural definida como una esfera de interacción constante.

Primeros auxilios

Un barrio sumamente laberíntico, una red de calles que durante años había evitado, se me volvió de repente claro cuando un día se mudó allí una persona amada. Era como si en su ventana se hubiera instalado un proyector que recortara la zona con haces luminosos. (Benjamín, *Calle de Dirección Única*, pág.39)

Si intentamos leer ese barrio laberíntico desde las teorías de la Semiótica Urbana, percibimos el significado subjetivo de una calle leída desde la mirada amorosa, objeto vivo y evidencia material de un espacio desdeñado, ahora transformado en la claridad y haces luminosos que emite la amada. Los significados barriales pasan y se transforman en historias caducas con recovecos y aceras, sin embargo, una mirada nostálgica reconstruye el espacio del pasado, lugar donde aún permanecen las huellas de la amada. Así los significantes quedan y generan efectos que constantemente recaen sobre las ruinas materiales de la organización espacial.

Paquetes postales: expedición y embalaje

Atravesaba yo en coche Marsella a primera hora de la mañana rumbo a la estación, y a medida que en el trayecto me salían al paso lugares conocidos, luego nuevos, desconocidos, u otros que solo podía recordar imprecisamente, la ciudad se convirtió entre mis manos en un libro al que eché rápidamente un par de ojeadas antes de que desapareciera de mi vista, quién sabe por cuánto tiempo, en el arcón del desván. (Walter Benjamín, *Calle de Dirección Única*, pág.64)

La ciudad es un texto pleno de signos, huellas y señales que nos habla a través de las marcas que van trazando sus habitantes, texto que imita los fragmentos de un lenguaje

tos de planificación, diseños no construidos, publicidad inmobiliaria y discurso popular sobre la ciudad.

convertido en interacción compleja. Así se facilita entretejer las huellas materiales de tristes historias olvidadas y enviadas al desván de los recuerdos. La narración de una travesía en coche por la ciudad de Marsella, emerge y va recreando un espacio fantasmal que nos envuelve e interpela para situarnos en el presente eterno de calles y estaciones desconocidas, ahora transformadas en el libro urbano que leemos y guardamos en el desván de los recuerdos.

Bisutería

Los regalos deben afectar tan hondamente al obsequiado que este se asuste. Cuando un estimado amigo culto y elegante me envió su nuevo libro, me sorprendí, en el momento en que iba a abrirlo, arreglándome la corbata. Quien observa las fórmulas de cortesía pero rechaza la mentira se parece a quien ciertamente viste a la moda pero no lleva camisa. (fragmento). (Walter Benjamín, *Calle de Dirección Única*, pág.42)

Como señalamos en líneas anteriores, en la tradición filosófica occidental el pensamiento fragmentado es el signo de la modernidad; “El fragmento es el material más noble de la creación barroca”, advirtió Walter Benjamín en el *Origen del Drama Barroco Alemán* (1928) y fue la divisa con la que Benjamín señaló la puesta en crisis de la narrativa lineal, una de las formas tradicionales del discurso de la lógica que evita la mezcla aleatoria de recuerdos y sensaciones para mantener a los individuos alejados de toda comunicación social, amistad y solidaridad. En la introducción del texto *El Narrador* (1936: 1) afirma; “Es la misma experiencia que nos dice que el arte de la narración está tocando a su fin. Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad”. Es el fin del interlocutor y la narración directa, la incapacidad de entretejer y encontrarnos en las conversaciones que produce el contacto con el mundo cotidiano. Al final la alienación y aislamiento del hombre moderno contemporáneo estaría fatalmente ligado a las nuevas técnicas de producción y distribución de mercancías que

lo han alejado del diálogo interconectado consigo mismo y el universo.

El fragmento “Bisuterías” sugiere falsamente un encadenamiento de nimiedades, sin embargo, existe una coherencia discursiva con la ruptura de ellas; “Los regalos deben afectar tan hondamente al obsequiado que este se asuste”. Debe ser tal la conmoción que produce recibir un obsequio que el obsequiado finalmente se aterra, tal vez, en un mundo de alienación y violencia recibir afecto es desacostumbrado. El gesto frívolo para arreglar la corbata cuando el amigo regala su nuevo libro, refleja la mecánica en una sociedad indiferente y superficial que se nutre de apariencias. En un montaje sugerente y discontinuo se nos acercan las voces irónicas contra la hipocresía en un mundo decadente donde se acepta el aparataje falso de fórmulas de cortesía pero se proclama en forma oblicua el rechazo de la mentira.

Guantes

En la aversión a los animales la sensación dominante es el temor a que nos reconozcan al tocarlos. Lo que se asusta profundamente en el hombre es la oscura consciencia de que en él vive algo tan poco ajeno al animal inspirador de la aversión que este puede reconocerlo. — Toda aversión es en origen aversión al contacto. Incluso cuando uno se sobrepone a este sentimiento, solo es mediante gestos bruscos, desmesurados: el objeto de aversión es violentamente estrujado, devorado, mientras que la zona del más tenue contacto epidérmico resulta tabú. (Walter Benjamín, *Calle de Dirección Única*, pág.15)

Una red subterránea recorre el fragmento- “Guantes”- en tanto se transforma en un montaje discontinuo de sugerencias cuyos ecos y sentidos debemos reconstruir mientras implican las preguntas; ¿qué ocultamos? ¿quiénes somos realmente? ¿cuál es el temor a ser reconocidos? El conjunto de interrogantes va más lejos de una simple inferencia de sentidos. Tal vez en la aversión al roce y contacto con los animales, seres puros y lejanos al artificio del mundo moderno, está

el temor al reencuentro con nuestra propia vulnerabilidad enmascarada en violencia y desmesura. El fragmento se impone al lector como una potencialidad atemporal para ser explorada a través de los tiempos y semeja a un pensamiento en constante devenir, variable y cambiante en el laberinto oculto de la memoria.

... A media asta

Cuando se nos muere una persona muy allegada, en las evoluciones de los meses siguientes hay algo de lo que creemos observar que -por mucho que nos hubiera gustado compartirlo con ella— solo se ha podido desplegar gracias a su ausencia. Acabamos por saludarla en un idioma que ella ya no entiende. (Walter Benjamín, *Calle de Dirección Única*, pág.21)

Hay una red musical de ecos y voces a distancia para relatar la muerte y el amor en tanto narración transformada en calle, abismo y paisaje para ser explorada en el vagabundo del tiempo y la nostalgia. Hay puntos de vistas para ser explorados como figuras cambiantes – la muerte de un ser querido- propuestas suspendidas para ser construidas en el tiempo con un nuevo despliegue de posibilidades que no pretenden dar cuenta de la realidad misma y que solo son ensoñaciones que tal vez encontrarán cabida en el tiempo que vendrá.

Conclusiones

Walter Benjamín ha sido víctima física y melancólica de la modernidad en sus intentos para descifrar las ruinas de un pasado oculto desde un presente latente e imaginar un futuro posible en el interior de un mundo histórico que ha superado y olvidado el pasado. Es difícil- para los contemporáneos- clasificar su arte fragmentario ¿es un filósofo o un crítico literario, un historiador, un literato o un inspirado urbanista? Aunque jamás sostuvo una teoría sistemática y elaborada sobre el progreso de la historia, la filosofía y la estética, no ha necesitado ser salvado del encasillamiento y la garantía de su neutralización ideológica cuando en cada uno de sus fragmento se siente la catástrofe

y el “aviso de incendio”⁷ mientras anuncia la omnipotencia que sigue al flujo histórico del progreso positivista en su avance y despliegue lineal de la racionalidad que margina y petrifica el pasado, en tanto, “ las figuras de la decadencia”⁸ nos anuncian; Hiroshima, Nagasaki, Vietnam, la Guerra del Golfo, Afganistán, Ucrania... y tantas ruinas futuras imposibles de ser contenidas en las alas del Ángel de la Historia

Referencias bibliográficas:

- Arend, H (1990). *Hombres en tiempo de oscuridad*. Gedisa. España
- Barthes, R (1990). *La aventura semiológica*. Paidós. Barcelona
- Bloch, E (2011). *Recuerdos de Walter Benjamín*. Revista Minerva N°17
- Revista del Círculo de Bellas Artes. Madrid
- Bretón, A (1969). *Manifiestos del Surrealismo*. Guadarrama. Madrid
- Benjamín, W (1928). *Calle de Dirección Única*. Editor Digital Titivillus. Epublibre
- Benjamín, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Godot, Buenos Aires. Argentina
- Benjamín, W. (2016). *El Narrador* Ed. Metales Pesados. Santiago Chile
- Benjamín, W. (2005). *Libro de los pasajes* Editorial Akal. España
- Benjamín, W. (2021). *Tesis sobre el concepto de Historia*. Ed. Alianza Editorial. España

⁷ Las *Tesis sobre el concepto de Historia* (1942) son “aviso de incendio” alarmas de peligro para salvarse de la ideología del progreso y una premonición de las catástrofes futuras.

⁸ Según Benjamín la decadencia de la sociedad implica la pérdida del aura, esto es el reflejo de lo divino en el arte, por esto se refiere a la obra de arte como una mercancía en la época de su reproductividad técnica y su desarrollo en las condiciones capitalistas de producción y su desfase con la producción cultural. La mercantilización del mundo, la vida y el arte adquieren solo una función meramente instrumental.

⁹ Las citas sobre las tesis *Sobre el concepto de Historia* se encuentran en las páginas del texto de Michael Löwy, *Walter Benjamín. Aviso de Incendio* (2003)

- Benjamín, W. (1928). *El origen del Trauerspiel alemán* Ed. Abada. Madrid. España
- Bolívar E. (2003). *Sobre el concepto de Historia en Walter Benjamín*. E. CEME. web
- Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano* Ediciones Iberoamericanas. México
- Lotman, J. (2000). *La semiósfera: Semiótica de las artes y la cultura* . Cátedra. España
- Löwy M. (2003). Walter Benjamín. Aviso de Incendio. F.C.E. Argentina.

EL ARTE DE TEJER Y LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE UNA MESTIZA EN BERLÍN

THE ART OF KNITTING AND THE AESTHETIC EXPERIENCE OF A MIXED RACE LADY IN BERLIN

Graterol, Deisy

Universidad Centro Occidental Lisandro Alvarado, UCLA
Venezuela

Resumen

El presente trabajo surge de la experiencia personal de la autora nacida en los Andes venezolanos y sometida a un proceso de migración desde Ecuador, pasando por los Andes peruanos hasta llegar a la ciudad de Berlín en Alemania. En este proceso de mestizaje cultural se conecta en tiempos de pandemia covid-19, con el tejido como herencia ancestral y lo revaloriza como experiencia estética. El relato autobiográfico, como recurso metodológico, presenta la experiencia logrando su resignificación en cuanto a las relaciones, valores y producciones de sentido del tejido y su valor estético en el bosquejo de subjetividad femenina. El tejido se aborda en el presente estudio desde dos perspectivas: a) como experiencia estética mediante la contemplación y la experimentación de la belleza como necesidad del espíritu; b) como narrativa en el texto “Pañuelito blanco” productor de sentido y portador de un mensaje que da cuenta de la experiencia estética de una mestiza en Berlín. Se reflexiona además sobre los criterios estéticos como fundamento filosófico desde la perspectiva de Foucault (1994) que dan sentido a la existencia humana en la que cada sujeto asume su propia vida como obra de arte definiendo sus propios criterios de belleza desde la libertad de experimentar el placer en la vida. Se presenta la mujer como sujeto de la estética de la existencia, capaz de valorarse a sí misma y a los demás mediante su fuerza creadora en el tejido.

Palabras clave: Tejido, experiencia estética, relato autobiográfico, estética de la existencia.

Abstract

The present research comes out from the personal experience of the author who was born in The Venezuelan Andes (a range of mountains in South America), and who also was taken on a migration process from Venezuela to Ecuador, then to the Peruvian Andes to end settling herself down in the city of Berlin, Germany. Throughout this process of cultural mixed race, the mentioned author connects herself with the art of knitting as an ancestral heritage from her “Fairy Godmother Hilda”-during the times of Covid19 pandemic-to value it like an aesthetic experience. Furthermore, the autobiographic history of life is seen as a methodological resource that gives meaning to the relations, values, productions of sense of the art of knitting and its aesthetic sketch of the feminine subjectivity in itself. Due to this fact, the art of knitting is being taken under two perspectives: a) like an aesthetic experience through the consideration and undergo of beauty as a need of the spirit. b) like a textual narrative in “Pañuelito Blanco”(white little handkerchief), to generate full sense and to carry out a message from the inner aesthetic experience of “I”: The Mixed Race Lady in Berlin. It is also assumed that the aesthetic criteria is a philosophical foundation from the study of Foucault (1994), that produces a sense of humankind into each being who lives his/her own life like a piece of art ;defining his/her own beauty criteria for the freedom of experimenting the pleasure of life as a whole. To sum up, the woman, the feminine, the lady is a subject of the aesthetic of existence, able to value herself and the others around with her creative force into and for the art of knitting.

Key words: The art of knitting, the aesthetic experience, mixed race.

*Residenciada actualmente en Berlín, Alemania. Estudiante Universidad de Guanajuato Doctorado Iberoamericano en Teorías estéticas. Doctora en Ciencias de la Educación, Universidad Fermín Toro, UFT. Edo. Lara, Venezuela. Facilitador en Psicolingüística, Instituto Venezolano de Psicolingüística, IVEPSI. Edo. Lara, Venezuela. Magister Scientiarum en Educación Mención: Gerencia Educacional, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, UPEL. Barquisimeto, Venezuela. Profesora en la Universidad Centro Occidental Lisandro Alvarado, UCLA, Venezuela. También en la Universidad Nacional de Huancavelica UNH, Facultad de Educación. Departamento de Humanidades. Perú. <https://orcid.org/0000-0002-9132-2309>. E-mail: deismar01@hotmail.com

Finalizado: Berlin (Alemania), Agosto-2021 / **Revisado:** Septiembre-2021 / **Aceptado:** Noviembre-2021

Hoy en día se entiende la belleza como sinónimo de moda, los procesos de obsolescencia, la aceleración de los ritmos de la vida y los efectos de la globalización nos confrontan con el espíritu contemplativo para apreciar la belleza. En esta época tardo moderna, normalmente la belleza no la pensamos como una condición interior del ser humano, (la belleza del corazón), no la percibimos como una dimensión espiritual del individuo sino como un aspecto externo al ser. Aunque la belleza se expresa primeramente en la forma, por ser lo primero que impacta nuestra percepción, contiene además el aspecto metafísico; lo *bello* en la tradición aristotélico-tomista es considerado como una de las propiedades trascendentales del ser, junto a la unidad, la bondad y la verdad

La revalorización de la experiencia estética desde el tejido realizado por una mujer mestiza que vive en Berlín, es el principal objetivo del presente trabajo. Para ello, el relato autobiográfico se presenta como un recurso metodológico para presentar mi experiencia y lograr su resignificación en cuanto a las relaciones, valores y producciones de sentido del tejido y su valor estético en las producciones de subjetividad femenina.

El proceso reflexivo sobre la existencia humana puede realizarse desde el relato autobiográfico y en este caso se pretende reflexionar sobre el tejido realizado por una mujer que soy *yo*, desde mi propia historia personal. Mediante el ejercicio de la escritura sobre *sí misma* con miras a lograr la configuración de subjetividad o forma de ser mujer para trascender a otras subjetividades. Juliao (2021) refiere el relato autobiográfico, junto a las confesiones, diarios, cartas, entre otras como las llamadas “técnicas de sí” y destaca que el saber contenido en este recurso metodológico, no solo es de carácter individual, custodiado por el propio individuo quien escribe el relato, sino que también permite la construcción social de la realidad y del mundo permitiendo hacer un bosquejo de la subjetividad social.

La realidad social es una construcción permanente y nunca terminada, por esta razón resulta importante explorar nuevas rutas o propuestas para la obtención del conocimiento desde la vida misma, incluyendo la comprensión de la filosofía en su dimensión práctica. La narración autobiográfica, como práctica filosófica narrativa, es un camino fértil para la revalorización e interpretación de la realidad, aunque existe cierta dificultad o resistencia para la aceptación de este método sustentada en posturas de inclinaciones muy academicistas.

El relato autobiográfico supone la reconstrucción de la experiencia vivida por el individuo como producto de su socialización. Según Stein (2003) A lo largo de la vida continuamos acumulando experiencias y como seres humanos estamos en continua formación, como obra perfectible por lo tanto, el presente relato autobiográfico constituye una interpretación del tejido como experiencia estética en un momento determinado de la vida como mujer en la que predominan patrones interpretativos particulares en coherencia con los procesos de integración y adaptación en sociedades distintas a la de origen e inmersión en un proceso de migración desde mi lugar de nacimiento Trujillo, en Venezuela, Ecuador y Perú para llegar finalmente a Alemania, a la ciudad de Berlín.

El tejido como experiencia estética se aborda en el presente estudio desde dos perspectivas. En primer lugar, la experiencia de tejer como la capacidad humana de integrar lo bello mediante la contemplación y la experimentación de la belleza como necesidad del espíritu en la experiencia de mundo de la autora; y el tejido como narrativa en el texto “Pañuelito blanco” que da primacía al “*mismo*” en la teoría de Ricour (2006), alguien o *yo*, que relata su historia y que puede ser atribuida potencialmente a *otro* distinto de *mi*. De este modo, presentado el relato autobiográfico y el texto textil o tejido como narrativa, se dibujará la experiencia estética de una mestiza en Berlín.



Autor: Deisy Graterol. Año: 2021. Título: Pañuelito blanco

Mediante el relato autobiográfico presentado a continuación se indaga en la respuesta a la cuestión de “quien soy” y de “cómo he llegado a serlo” desde las prácticas artísticas textiles. El esfuerzo sincero y verídico que he realizado para contar mi historia y la de las mujeres de la familia al utilizar las agujas y los hilos no solo para vestir, remendar o decorar sino para repararse a sí mismas, como ejercicio meditativo de acercamiento al amor y al placer que pareciera negado en la vida. Esta experiencia, como experiencia estética en la práctica de arte textil y en especial del tejido a ganchillo, es convertida en relato autobiográfico, Ruiz (2014) citando a Lejuene.

Mi relato comienza con Juana Paula, mi bisabuela, punto de partida como “fundadora” de una familia de mujeres bastas y suficientes. Juana Paula era oriunda de Santa Ana de

Trujillo, pero se radicó en Torococo un pueblo del estado Trujillo, puerta de los andes venezolanos. Ella junto a mi abuela Rosario, se trasladaron de Santa Ana de Trujillo hacia Torococo para hacer una nueva vida luego de la separación de su esposo Miguel quien era el Juez de Santa Ana. Juana Paula era una mujer importante en la sociedad de aquella época, cien años atrás, en las que las mujeres no se podían divorciar y menos abandonar a su esposo dejando con él a sus hijos como ella lo hizo.

Creo que fue Juana, la primera mujer feminista de la familia, quien por apoyo a mi abuela Rosario decidió comenzar una nueva vida en Torococo. Esta historia era un secreto a voces, un enigmático misterio, pues a Juana Paula nunca jamás se le escuchó hablar de su pasado de mujer casada, ni de su esposo, mi bisabuelo, a quien conocí ya de adulta, en una

foto de cuerpo entero que mi abuela Rosario me mostró de su padre muy elegantemente vestido con traje de sombrero, tal como viste un Juez de la época. Rosario, mi abuela, no lo volvió a ver nunca jamás pues él la había defenestrado por tener una familia sin estar casada.

Así fue como mi historia personal, se comienza a tejer, en torno a la vida de las mujeres de mi familia cercana: Juana Paula, la bisabuela; Rosario, la abuela y Celina, mi madre. Tres mujeres, tres generaciones con historias muy parecidas y con rasgos comunes que marcaron mi existencia: la figura difusa del hombre-esposo para salir adelante con los hijos y las labores textiles como medio de reconocimiento de sí mismas, del amor y del placer para vivir sus propias vidas.

Torococo, fue el lugar de los andes elegido por Juana Paula para fundar la nueva familia. Ella con su hija Rosario y mi madre Celina, quien era la mayor, se radicaron en este pequeño pueblo puerta de los andes venezolanos; siempre dije que yo vengo de un solo pueblo, de una sola calle. Durante mi niñez, la presencia del hombre como cabeza del hogar, no se percibía como estable y creo que tampoco como necesaria. Siempre vimos a Juana Paula salir adelante sola, con laboriosidad y por sus propios medios. Rosario en cambio, era visitada por mi abuelo de vez en cuando y fue el padre de sus siete hijos. Según contaba mi madre con gran admiración, su padre era un personaje importante en la sociedad trujillana. Un luchador social y político que por estas nobles causas no podía vivir en la casa, con su familia porque se dedicaba a la lucha contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez.

Juana Paula, Rosario y mi madre eran tres mujeres de tres generaciones diferentes que se apoyaban de manera independiente, cada una compartiendo su propia historia personal muy parecida. Fue Juana Paula, según mis recuerdos, la iniciadora de las labores textiles en la familia, ella decía que tenía esto “en las venas” como herencia de las

mujeres de su familia: “nosotras las Arriaz... , decía, traemos el arte de la costura, el tejido y el bordado en nuestras venas”, y nos contaba sobre sus hermanas las Arráiz nacidas en Santa Ana de Trujillo.

Juana Paula, era una mujer versátil, para ella era un acto tan tierno ordeñar una vaca como hacer el pan o amasijo o hacer primores con tela y bordados. Sus manos se fueron poniendo anchas del trabajo duro con las vacas, el becerro y la piedra de moler el maíz para las arepas. Pero dentro de ella vivía el espíritu de la mujer delicada, la de manos artistas creadora con los hilos y las agujas. Ella era una fina modista, especialmente en trajes para hombres. Pasaba de ser ordeñadora de vacas, panadera, a fina modista o perfecta sastre cosiendo trajes para hombres del pueblo.

La recuerdo desde niña con su máquina Singer, “la negrita” como se le solía llamar. Una máquina muy hermosa que hoy sería un objeto de colección. Ella, Juana Paula es la mujer referente de mi subjetividad femenina, una mujer capaz de salir adelante sola con la laboriosidad de sus manos. Ella me enseñó sin palabras a amar las telas y los hilos, a amar la naturaleza y a tener un corazón alegre ante todas las circunstancias.

Ella me alimentaba la fantasía y la imaginación con sus telas que atesoraba en viejos armarios. Eran telas traídas de distintos lugares, algunas de ellas obsequio del esposo de una prima que vivía en Cuicas, casada con un inmigrante griego llamado Sócrates, dueño de tiendas y telares en Caracas. Todavía la escucho en mi mente decir: “estos gobelinos me los trajo Sócrates”, y mi mente comenzaba a crear fantasías imaginando un gran barco de vapor que venía de lugares lejanos, Europa o África cargado de rollos de exquisitas y hermosas telas de seda, lino y algodón.

Desde muy niña aprendí a diferenciar el algodón de la seda, a distinguir la calidad de los gobelinos, la pureza de la organza, el entramado del lino y tenía una preferencia

especial por las telas bordadas y la batista de algodón perforada porque me evocaban el romanticismo y el amor en su máxima expresión. El tacto suave con mis dedos pequeños me hablaba del material de la tela, la información sobre su calidad y su procedencia. Hasta hoy en día me apasiona visitar las tiendas de telas solo para tocarlas y recordar mi origen, mi lugar de nacimiento, la casa de la abuela y el olor a guardado de aquellas telas atesoradas por mi doble abuela Juana Paula. Esta información no solo me susurra al oído el material de composición de la tela, si es de seda, lino o algodón, sino que me recuerda lo basta, fuerte y amorosa que era la mujer que le dio forma a mi amor por el arte textil y a la mujer que hay hoy dentro de mí.

La casa de Juana Paula no estaba lejos de la casa de mi madre y la visitábamos casi todos los días. Mi madre decía que de ella, había aprendido las primeras lecciones de costura. Yo también aprendí de mi madre, mirando cuando ella cosía. Luego cuando era más grandecita, me daba permiso para usar la “negrita” de Singer, su máquina de coser de pedal que estaba puesta frente a la ventana para que le entrara la luz. Ella me permitía utilizar los retazos de las telas sobrantes que ella misma organizaba en un ritual formando rollitos de telas bien amarrados, clasificados perfectamente por tamaño y por colores. Los guardaba celosa y minuciosamente en una funda de almohada. Yo pasaba horas y días completos jugando con estos recortes de telas, sobrantes de los vestidos confeccionados para ocasiones especiales o para manteles, cortinas o sábanas. Cada uno de estos retazos de tela evocaba un recuerdo, una historia, un acontecimiento familiar, me hablaban de la unión, la fortaleza y el espíritu de las mujeres de la familia para salir adelante en la vida con amor, uniendo pedazos de telas, tejiendo las historias no solo con hilo sino con el corazón.

A la edad de 8 años mi juego favorito era coser los vestidos para las muñecas de trapo que yo misma hacía con los retazos de tela encontrados amarrados en los rollos

de la bolsa de la funda de almohada. Estas fueron mis primeras experiencias estéticas con el mundo de los hilos y las agujas, mis primeros encuentros con lo bello, lo bueno y lo útil de los materiales textiles. Antes de esa edad, cuando todavía no sabía nada de coser las muñecas, solo percibía la belleza de las telas a través de las texturas y de los colores. Mi madre pasaba el tiempo contemplando las telas guardadas y me decía: “este es un algodón muy bueno” y lo tocaba con suavidad varias veces con sus dedos, los rozaba con sus uñas cortas y enseguida yo hacía lo mismo. En mi memoria quedó grabado, hasta hoy, la sensación de la textura de aquel algodón, alimentando también mi espíritu y mi alma.

Así que tocando con inspiración cada tela podía percibir de qué material estaba compuesta, y ahora en esta ciudad de Berlín, me tomo un día de vez en cuando para visitar las tiendas de telas, para transportarme a mi niñez, para viajar con el tacto al pasado con mi madre que vive todavía en Venezuela y que solo veo por video llamadas desde hace cinco años, cuando emigré hacia Ecuador y luego a Perú para llegar finalmente a Alemania. Esa textura me habla, me dice sobre cómo ser mujer, cómo tener la fuerza necesaria para las adversidades y de cómo encontrar la belleza dentro de mí y en mi propia existencia.

Estando ya en la ciudad de Berlín, he conocido una gran variedad de nuevos materiales y por lo tanto una gran variedad de nuevas sensaciones. Un ejemplo de esto, es la textura de las telas o lanas elaboradas con fibras vegetales como el bambú, o exóticas como la lana de camello o la lana de la oveja merina, una lana muy utilizada en toda Europa que proviene de España y el norte de África, todas estas texturas, nuevas para mí, me transportan a las tierras lejanas de mi niñez, a las tierras de mi imaginación de donde vino Sócrates, el inmigrante griego, esposo de la prima de Juana Paula que embarcó desde África, Grecia rumbo a América, proveedor de hermosas y finas telas para Juana Paula.

Esta experiencia o vivencia de contacto con los materiales textiles, en especial el tejido a crochet o ganchillo es lo que en este artículo puedo referir como “experiencia estética”. Para comprender el significado de este término es preciso aclarar lo que es “experiencia” y lo que es “estética”. Ambos desarrollados desde el pragmatismo norteamericano de Dewey, citado por Montenegro (2014), plantea el concepto filosófico de experiencia desde el empirismo, que comienza por una interacción entre el organismo y su entorno con un fin específico.

Una vez la experiencia culmina, el individuo encuentra un sentido a la situación vivida, pudiendo ser inducida o accidental, para iniciar inmediatamente otra experiencia y así sucesivamente formar una cadena continua de experiencias. Mi experiencia de contacto con los materiales textiles desde mi niñez encontró sentido en mi vida, con ella me sentí reconocida, capaz y suficiente como parte de mi grupo familiar, unida a las mujeres que eran importantes para mí, y sentí que mediante el hábito, convertido en una costumbre y una tradición de la creación de lo bello a partir de los textiles y en especial el tejido a ganchillo, me fortalecía en mi espíritu y mi voluntad trascendiendo a una manera de ser en el mundo y de ser feliz.

Este enriquecimiento de mi mundo interior como persona poseedora de un espíritu, es lo que Dewey, citado por el mismo autor, define como estética. Esta mora al interior del individuo, en la mente y le permite deleitarse por lo bello o rechazar lo que no lo es, siendo una cualidad que yace dentro de sí. Además, establece una diferencia entre lo estético y lo artístico aclarando que estética y arte son dos cosas distintas ya que la estética pertenece al plano del espíritu y el arte es el producto final elaborado por el hombre materializado en “la obra de arte”.

La estética, según este autor, se encuentra en la mente del individuo y en su cuerpo, manifestado como un sentimiento, en su imaginación, su criterio consciente o

inconsciente para discernir lo que es o no es bello. Es en la experiencia estética a partir del contacto con los materiales textiles, específicamente con el tejido a crochet o ganchillo, la que llenó mi espíritu de un sentimiento de amor por lo bello, como creación de la imaginación. Es el tejido, como obra o texto textil, el que narra una historia personal que a la vez es colectiva y que dan cuenta del devenir de una experiencia de ser mujer, una mujer mestiza viviendo en la ciudad de Berlín

Marty (2003), siguiendo a Collinson señala que la experiencia estética va más allá de la percepción sensorial de donde se inicia la experiencia, mencionando dos elementos unidos de manera indisoluble: belleza y placer. La tradición filosófica occidental, desde Aristóteles y pasando por Tomás de Aquino a Kant, une la contemplación de la belleza con el placer. Esta contemplación por la belleza de la obra textil y el placer que se experimenta en su creación y realización, son la evidencia de la experiencia estética de la que da cuenta la autora de este trabajo.

Si me detengo hoy día a pensar que mi alma de niña percibía la belleza y el placer en los materiales textiles más allá del tacto, puedo reflexionar sobre la presencia de la estética en la vida común de las personas ya que no habiendo en mi pueblo de los andes venezolanos, museos o salas de arte, pude yo experimentar en la cultura cotidiana e íntima de la casa una experiencia estética que le otorgó para siempre un gran sentido a mi vida. A través de esta pude experimentar lo bello en los materiales textiles y sentir placer conectada con las mujeres de mi familia y de esta manera apropiarme del elemento estético presente en todas las personas como parte de su condición humana, y no solo reservadas a ciertas clases sociales de mujeres pertenecientes a una élite o que viven en ciudades de países desarrollados o países ricos y no en zonas rurales de Latinoamérica.

Esta experiencia con los materiales textiles y en especial con el tejido a ganchillo,

me permite hoy en día, reflexionar sobre la importancia de la estética para la formación de seres sensibles capaces de trascender las limitaciones de la vida y de esta manera conectarnos con la felicidad en lugar de la tristeza y el miedo, especialmente en estos tiempos amenazados tan fuertemente por la pandemia del Covid-19.

Conocí también en los andes peruanos, específicamente en Huancavelica, mujeres artesanas del tejido viviendo una experiencia estética. Allí estuve en contacto con mujeres maestras del tejido, especialmente recuerdo a Fortunita, a Lucía y a la Mamacha, la tejedora mayor quienes fueron mis maestras de la vida y mis compañeras en el silencio y la complicidad del tejido. Me hubiera gustado compartir más a fondo con estas mujeres, pues tenía mucho que aprender de ellas, su principal enseñanza fue reconectarme de nuevo con los recuerdos de mi niñez. Encontrarme de nuevo con Juana Paula y las mujeres de mi familia para construir nuevas subjetividades, nuevas maneras de ser mujer, y nuevas maneras de vivir procesos de adaptación en situaciones de migración, encontrando pares femeninos para hacer de la vida una experiencia vivible y bella desde las prácticas textiles.

Estas mujeres andinas de Perú, me recordaron la fuerza espiritual escondida detrás de lo bello del tejido y me permitieron resignificar mi experiencia estética con este arte, relegado muchas veces a oficio o a artesanía producida por mujeres en la pobreza para darle nuevos significados pero sobre todo, para reflexionar sobre el arte textil desde la filosofía de la estética de la existencia. Se enriqueció mi espíritu en contacto con nuevas texturas y colores naturales de las lanas vírgenes, como la lana de alpaca y la lana de ovejo o cordero pastoreados en la zona de Huancavelica.

Todo era nuevo para mí en los andes peruanos, sobre todo la suavidad y la ternura de la lana de alpaca y más aún de la dulzura de la lana de alpaca bebé que quedaron como huella en el alma. La lana de cordero, menos

suave pero más caliente y abrigadora era el material principal de la indumentaria de este lugar situado a 3600 metros de altura, rodeado de montañas enormes que en el idioma quechua se llaman “Apu” o “señor” ya que para estos pueblos indígenas del Perú, las montañas son seres vivientes y guardianes o entidades espirituales.

Conocí en los andes peruanos mujeres parecidas a mí, a Juana Paula, a mi abuela Rosario, a mi madre Celina. Mujeres laboriosas con los hilos y las agujas, las lanas y los colores. Todas ellas mujeres, sosteniendo en sus hombros a sus familias, con muchos hijos, sosteniendo su alma en el silencioso mundo del tejido, demostrando su amor con la laboriosidad de sus manos ásperas por el trabajo rudo y su cuerpo, cuerpo de mujer depósito de dolor, cuya función primordial es la de ser madre.

Ellas me conectaron de nuevo sobre la experiencia estética del arte textil, recordé a cada una de las mujeres de mi infancia. A las casas de mi infancia, a cada una de las máquinas de coser, también cada tesoro de telas, hilos y agujas propiedad de cada una de las mujeres de mi familia para construir sus propias historias. Allí recordé de nuevo, la casa de mi niñez en la que vivimos los siete hermanos con mi madre, con ella y su mundo que transcurría entre la escuela, el hogar y las labores textiles. La de la madre entera, completa, suficiente, que pasaba la mayor parte del tiempo sola con nosotros en casa, pues mi padre trabajaba en otro lugar cercano y no recuerdo exactamente con qué frecuencia venía a vernos.

Las mujeres de mi familia crearon un mundo con sus propias historias narradas con las telas, las agujas y los hilos. Ellas se hicieron fuertes y resistentes a medida que tejían, cosían o realizaban distintas labores textiles. Sumergidas en el silencio y la soledad, estas mujeres y madres se resistieron, junto a sus hijos, a la derrota y al olvido de sí mismas. La presencia del hombre como centro en las sociedades patriarcales como la nuestra,

en mis primeros años de vida, fue muy difusa, casi ninguna, de lo cual, yo, en mi mundo de niña no me di cuenta sino lo asumí como “el deber ser” o simplemente lo establecido como “normal”. Las mujeres en su mundo y los hombres en el de ellos.

Fue mucho más tarde cuando yo comencé a hacerme preguntas y darme mis propias respuestas sobre los roles masculinos y femeninos, reconociendo las prácticas textiles como modo de expresión y liberación contrarias a la sumisión. Reconociendo que gracias a esta tradición ancestral femenina practicada por las mujeres de mi familia, yo había adquirido una enorme fortaleza para sentir que estoy acompañada por miles de mujeres que como yo, se encuentran frente a los hilos y las agujas como espejos del alma, para mirarse a sí mismas y reconocerse en las otras.

La entereza de Juana Paula para nunca jamás volver atrás a la sombra de su esposo. Para dejar todo atrás, incluso a otros hijos en solidaridad con su hija, tiene a mi modo de ver, un ancla espiritual en encontrar lo bello y lo placentero en las prácticas textiles como medio de mitigación del dolor. La historia de soledad a causa de la escasa presencia del hombre continuó en las mujeres de mi familia, parece un patrón que persiste hasta hoy, al menos en mí, con la necesidad de ser repetido.

Recuerdo que era una sorpresa ver llegar a mi abuelo, en tiempos en los que no había teléfono, y menos internet para comunicarse. Era un secreto a voces que mi abuela Rosario no estaba casada y que mi abuelo tenía también otras familias paralelas. De manera que ellas, las mujeres de mi familia, para llenar estas ausencias se inventaron un hermoso y digno mundo sobre cómo ser mujer, se lo construyeron a partir de las agujas y los hilos, con telas y lanas, con colores y texturas para experimentar el amor, la belleza y una felicidad a la medida de sus ilusiones, dejando narradas sus historias en un tapete, mantel o cubre camas para guardar sus sueños con primor.

La sororidad entre las mujeres de la familia al interior de la casa, en la vida privada, mientras se realizan las prácticas textiles, provee de una sensación de acompañamiento silencioso el cual prevalece como identidad o sentido de pertenencia a una familia “única en el mundo”. En mi caso, a un lugar sencillo en los andes trujillanos de Venezuela en el que crecí al tacto con algún material textil, alguna seda, un algodón, organza o lino como material para crear mis sueños.

La sensación de un beso, un abrazo y el palpar de una tela con un relieve de bordado parecen ser una misma cosa en el campo de lo sensible. Tocar la tela, es cerrar los ojos e imaginar las tierras lejanas de donde fue traída, el barco, la travesía, o la evocación de mi niñez cuando soñaba con la ciudad de Caracas donde estaba la tienda de Sócrates, el acomodado inmigrante griego esposo de la prima de Juana Paula, dueño de tiendas de telas en la capital. No me hubiera imaginado nunca, que iba yo a conocer también esas tierras lejanas, y cuanto menos imaginé que iba a vivir en una gran ciudad como Berlín, con grandes mercados y grandes tiendas o mercadillos donde se consigue una inmensidad variedad telas e hilos para todos los gustos.

Otra mujer muy importante que modeló mi subjetividad y mi amor por los hilos y otros materiales textiles fue mi madrina Hilda. Ella fue verdaderamente un Hada madrina, quien convirtió su “varita mágica” en aguja de crochet para tejer historias y sueños. Mi madrina Hilda era una mujer laboriosa, cultivaba unas hermosas violetas y tejía largas historias en extraordinarios cubrecamas, recuerdo muy especialmente su dormitorio, era un verdadero primor cada estilo, cada color, cada textura de hilo y cada historia narrada.

Fue mi madrina Hilda, mi Hada madrina quien convirtió mis manos en manos educadas para sentir y apreciar lo bello del tejido. Fue ella quien me enseñó a tejer historias a crochet y con ella tuve mis primeras experiencias con

las agujas de ganchillo tejiendo mis primeros tapetes para la mesa o la cómoda de mi cuarto. Fue mi maestra principal junto a mi abuela Rosario, ellas me mostraron un maravilloso mundo, lleno de fantasía conjugando lo útil y lo bello en los elaborados tejidos. Mi madrina Hilda, también se inventó un digno mundo para ser mujer, ella también hacía honor a esas mujeres bastas y suficientes como las mujeres de mi familia pues vivía sola con sus dos hijos, su esposo vivía en otro lugar cercano por razones de trabajo.

Estas cuatro mujeres sustentan mi historia personal, ellas dibujaron mi subjetividad femenina y me enseñaron a crear el mundo en el que ahora creo y re-creo a partir de los materiales textiles; mujeres solas capaces de ser felices consigo mismas en complicidad con la aguja y los hilos. La obra tejida, bordada o cosida guarda sus historias, sus ilusiones, sus deseos más íntimos, algún dolor, alguna desilusión queda allí impresa en un primoroso tapete o cubrecamas. Mi madrina, el Hada de mis cuentos tejidos y yo, nos sentábamos por las tardecitas, después de la escuela a tejer a ganchillo. Ella era maestra al igual que mi madre y que yo más tarde cuando egresé del Pedagógico en la ciudad de Barquisimeto. Recuerdo las tardes cuando en la privacidad de su casa tejíamos juntas siguiendo los gráficos de una revista un poco vieja o raída.

La reflexión en torno a esta experiencia con los hilos y el tejido, se convierten hoy día en una experiencia estética, transformando lo cotidiano en elementos estéticos perdurables hasta hoy. Años más tarde y ya viviendo en esta tierra lejana de Berlín teje mis historias en el silencio y la soledad en la que el hombre como soporte masculino sigue estando ausente. En tiempos de pandemia, mi tejido cuenta la historia del miedo al virus, a la soledad y al aislamiento. Mi aguja ganchillo sirve de lápiz para contar mis experiencias como mestiza en una ciudad como Berlín. Recuerdo a Juana Paula, a Rosario, a mi madre y muy especialmente a mi hada madrina Hilda.

Ahora me encuentro de nuevo, basta y suficiente como las mujeres de mi familia, como mi hada madrina y convierto mi aguja ganchillo en cómplice de mis sueños, miedos y angustias. Me pregunto ahora, cómo habría llegado la aguja ganchillo a un pueblo tan olvidado, de una sola calle como mi pueblo de origen. La llegada del crochet a este pequeño pueblo andino Torococo es además motivo de curiosidad. Revisando sus orígenes, su historia proviene de pueblos antiquísimos que lo utilizaban para confeccionar sus prendas de indumentaria y abrigo mientras seguían el rebaño. Su origen es impreciso se cree que se originó en Arabia hasta llegar a España y a otros países del mediterráneo. Los franceses le llaman *crochet*, al igual que en Inglaterra, excepto la gente de habla hispana donde le llamamos ganchillo, en Alemania se llama *häckeln* y es practicada no solo por mujeres sino también por hombres, sobre todo en tiempos de pandemia covid-19 se hizo muy popular practicado en los espacios privados y con apoyo de internet.

El ganchillo a diferencia de las dos agujas, es una forma de tejer que se inicia con una cadeneta y se trabaja sobre un punto que se suelta para coger otro. La aguja de ganchillo es una aguja corta con un gancho en la punta que se clasifica por números según sea su grosor. En Perú las encontré exactamente igual a las que usé cuando niña en mi familia, pero en Berlín las adquirí muy sofisticadas, agujas de ganchillo ergonómicas, cómodas para su agarre y hacer del tejido una labor de muchas horas de dedicación.

Los proyectos elaborados a *crochet* se trabajan en series o hileras de ida y vuelta. La obra se realiza a partir de círculos o anillos centrales para crear figuras geométricas como un círculo, un cuadrado o hexágono que sirve como “motivo” creado en serie tantas veces como sea necesario para luego ser hilvanado y crear el mosaico de la obra final. Esta repetición es de carácter meditativo, ofrece sosiego a la mente y al espíritu. El tejer repitiendo las series, nos hace comprender que

la vida es una cadena de repeticiones, aciertos y errores, con la posibilidad de volver a tejer, destejer y hacerlo de nuevo una y otra vez hasta alcanzar la bella obra de arte que es nuestra vida, nuestra existencia.

El acto de destejer también es digno de reflexión. En mi caso, el destejer me anima a tener la capacidad de poder deshacer lo que he realizado con algún error. El destejer, me conecta con la aceptación y con el hábito de la resiliencia o capacidad para superar los errores de manera positiva, aunque en mis comienzos en el tejido me producía mucho enojo.

La valoración del tejido como una actividad humana que proporciona placer y posibilita la contemplación de lo bello, la convierte en una experiencia estética y la posibilidad de hacer de nuestra vida una obra de arte en la que la belleza no se centra en el objeto sino en el sujeto emergente del concepto de estética de la existencia planteado por Foucault, citado por Builes (2012), quien sostiene que el arte no se agota en los objetos y que la estética es convocada a ocuparse además de la exterioridad, al plano de las subjetividades sobre sí mismas, en los campos de lo íntimo, lo privado y lo público.

Foucault sorprende al plantear que el arte se ha enfocado en los objetos y no en los individuos ni en la vida, siendo una especialidad hecha sólo por los expertos en arte llamados artistas dejando abierta la interrogante ¿Por qué no podría hacerse de su vida una obra de arte?

En mi caso, una vez llegué a la ciudad de Berlín, el contacto con un idioma nuevo, muy extraño para mí, sumado al acontecimiento crítico a nivel mundial de la pandemia de Covid-19 la cual supuso meses de aislamiento, afloraron en mí el recuerdo guardado en la memoria sobre el tejido realizado por las mujeres bastas y suficientes de la familia y la necesidad de convertir la aguja o ganchillo en lápiz de narrar historias como lo hizo en su momento mi “hada madrina”.

Fue en este momento cuando se produjo en mí el retorno a la fuente de placer y de lo bello de mi niñez, la creación de una nueva realidad al interior de mi ser mediante el ganchillo. La construcción de un mundo digno para ser mujer en una situación adversa como es la migración a un país como Alemania lo cual siendo mi origen mestizo americano; supone poner la creatividad en funcionamiento, la creatividad como una alta capacidad de adaptación del ser humano. Cabe preguntarse, siguiendo a Foucault, ¿Por qué un objeto es una obra de arte y no mi vida?

Veo hacia el pasado, a las mujeres de mi propia vida y miro con admiración la obra de arte que hicieron de sus vidas, unidas por los hilos, al interior de sus casas y al interior de su ser, con la contemplación de lo bello de la vida plasmando en el tejido sus historias para trascender y hacer de la vida una experiencia vivible.

La estética de la existencia como categoría filosófica, siguiendo a Foucault, citado por Builes (ob. Cit) requiere de una decisión personal del sujeto con respecto a los criterios estéticos como fundamento filosófico que dan una finalidad o un sentido a la existencia humana, es decir que el sujeto sea capaz de valorar la necesidad del espíritu por la contemplación de lo bello y la experimentación del placer en la vida. Además, supone que el sujeto asuma la tarea de darse forma a sí mismo, considerando criterios de belleza no impuestos para la dominación sino creados por sí mismo con miras a hacer de la propia vida una obra de arte, una experiencia bella en lo cotidiano, un hábito personal que permita ver cada instante como una experiencia de goce de sí.

El sujeto de la estética de la existencia es capaz de valorarse a sí mismo y a los demás en cuanto a su fuerza creadora que deviene en múltiples formas desde la libertad como esencia inmutable que define su propio criterio de belleza, el cual puede ser disímil para unos que para otros. Mientras para unos lo bello es la actividad, para otros es la quietud, para

unos el saber, para otros el ignorar, para unos la lucha, para otros el diálogo y la paz.

El significado de la estética de la existencia se basa en la racionalidad estética como fundamento y finalidad de la existencia, a diferencia de la racionalidad instrumental, positivista y moderna derogando, sin desestimar, el “pienso, luego existo” por el sientto, pienso y creo (de crear). Esta categoría en Foucault, resignifica los procesos de conciencia y percepción de cada instante de la existencia mediante el cultivo de una mirada abierta frente a lo simple y lo cotidiano, para dar paso a lo sensual y lo erótico, entendiendo estos como la capacidad de complacerse en las sensaciones, percepciones y demás formas de la sensibilidad como acto de la conciencia.

La revalorización de la experiencia estética, por medio de los materiales textiles, en tiempos de covid-19 nos lleva a entender lo estético como un elemento propio e interno de nuestra condición humana de acuerdo a la tradición aristotélico-tomista que sostiene que lo *bello* es una de las propiedades trascendentales del ser. Además, de traer la experiencia de lo bello al plano de la cotidianidad de la vida, experimentable incluso en lugares remotos y olvidados como este pueblo andino de mis relatos, o de los pueblos andinos del Perú en los que las mujeres no tenemos oportunidades de visitar grandes museos y padecemos de exclusión cultural. Se trata de presentar la idea de lo *bello* como un acto humano, trascendente y común a todas las personas, especialmente desarrollado por las manos de mujeres que olvidadas de la civilización tejen, desde la estética de la existencia, para construir sus propias vidas como obras de arte; superando el estigma de la soledad para transformarla en su principal fortaleza, en sororidad con sus pares mujeres que se unen en el tejido creando para sí, un mundo digno para ser mujer.

Referencias bibliográficas:

Builes, M. (2012) *Un concepto foucaultiano: estética de la existencia*. Uni-pluri/versidad, Vol. 12, No. 1, 2012

Medellín, Colombia. Disponible: https://www.google.com/search?q=un+concepto+focouniano%2C+estetica+de+la+existencia&rlz=1C1CHBF_enDE902DE902&oq=un+concepto+focouniano%2C+estetica+de+la+existencia&aqs=chrome..69i57.17083j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8

Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Ediciones de la Piqueta. Madrid. Disponible: <https://seminarioatap.files.wordpress.com/2013/02/foucault-michel-hermeneutica-del-sujeto.pdf>

Juliao C. (2021) “El relato autobiográfico: narrar la experiencia como ejercicio de escritura de sí mismo y construcción social de la realidad”. **Revista de Filosofía** Volumen 78 (2021) 79-95. Disponible: <https://revistas.uchile.cl/index.php/RDF/article/download/65668/68891/>

Montenegro, C. (2014) “Arte y experiencia estética: John Dewey”. **Revista Nodo** N° 17, Vol. 9: 95-105 Julio - Diciembre 2014. Bogotá, Colombia. Disponible: <http://archivos.liccom.edu.uy/Figuras/Dewey,%20John%20-%20EI%20arte%20como%20experiencia.pdf>

Ricoeur, P. (2006) *Sí mismo como otro*. Siglo XXI editores. Tercera edición. Madrid. España.

Ruiz, A (2014) *Escrito con el alma. El relato autobiográfico en la investigación social y educativa*. Disponible: <https://catedradocctoral.files.wordpress.com/2014/07/documento-leccc3b3n-111.pdf>

Stein, E. (2003). *Escritos antropológicos y pedagógicos*. (Segunda edición). Obras completas, IV. España: Editorial Monte Carmelo, El Carmen, Espiritualidad.





**UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA**

Núcleo Universitario "Rafael Rangel"

Universidad de Los Andes. Núcleo "Rafael Rangel"
Trujillo Edo. Trujillo - Venezuela