

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

49

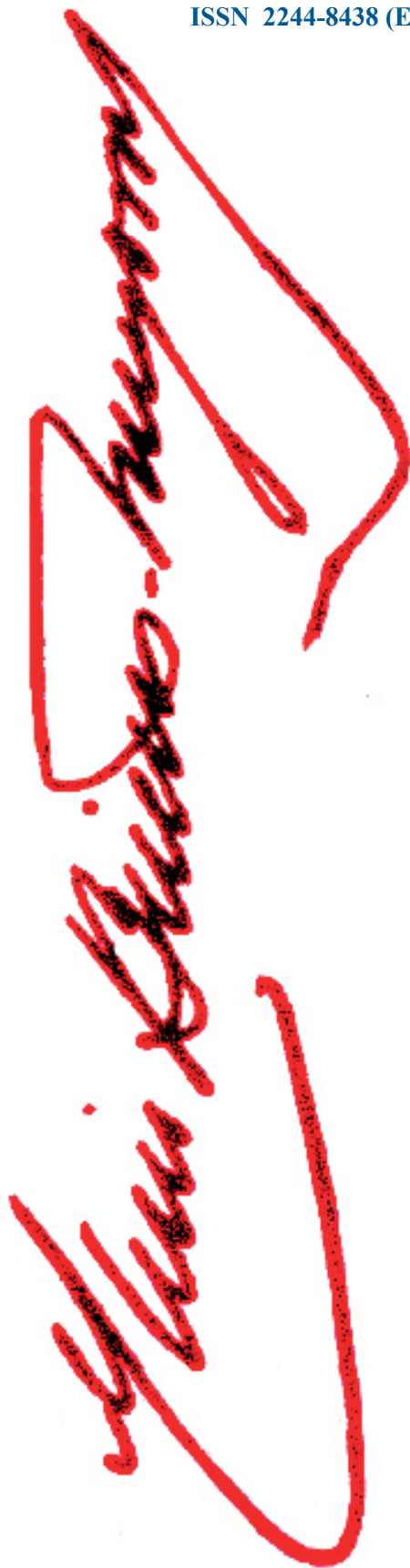
Número
Nueva Etapa
Enero-Junio 2024

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

A large, stylized red ink signature of Mario Briceño-Iragorry, written vertically on the right side of the cover. The signature is highly expressive and fluid, with a prominent loop at the top and a long, sweeping stroke at the bottom.

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

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); 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 Rio 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 Rio do Sinos-Brasil); Alexis Berrios (Universidad "Simón Rodríguez"-Venezuela); Abad Castañeda (Universidad Sudcolombiana-Colombia); Xiomara Escalona (Universidad de Los Andes-Venezuela).

Responsable de Canje:

Argenis Valera (Universidad de Los Andes-Venezuela)

Consejo de Redacción:

Alberto Villegas (Universidad de Los Andes-Venezuela).



Esta obra está bajo una licencia internacional [Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/). Los usuarios pueden mezclar, transformar y crear a partir del contenido de nuestra publicación para fines no comerciales, bajo la condición de que toda obra derivada de la publicación original sea distribuida bajo la misma licencia CC-BY-NC-SA. La Revista *Cifra Nueva* deberá ser claramente identificada como propietaria de los derechos de autor de la publicación original. Cualquier utilización comercial del contenido de nuestra publicación necesitará la autorización previa y por escrito de La Revista *Cifra Nueva*. Por lo que el envío, procesamiento y publicación de artículos en la revista es totalmente gratuito.

Cifra Nueva, es una 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

Consejo de Arbitraje:

María E. Urrutia (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 Ángela 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 de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales
Nº 49. Enero-Junio 2024. Primera Etapa: Nº 1 al 16 / Nueva Etapa: Nº 17 al 48

Tabla de Contenido

Table of Contents

Págs.

3 **Editorial**

4 **Estudios**

5-21 **Recio Saucedo, Sergio Raúl**

El colectivo REZIZTE en la reconfiguración simbólica de la identidad de Ciudad Juárez.

The REZIZTE collective in the symbolic reconfiguration of the identity of Ciudad Juárez.

22 **Artículos**

23-29 **Díaz Carrera, Diana Vanessa; García Pereyra, Rutilio**

Análisis semiótico del “Sound Ches” de Takako Saito.

Semiotic analysis of “sound ches” by takako saito.

31-39 **Petit Castellano, Rainier Jesús**

Entonces ¿para qué sirve la semántica?

So, what is semantics for?

41-57 **Salcedo Aranguren, German Ricardo**

La cultura festiva y musical del centrooccidente venezolano: *El carota, ñema y tajá* de Adelis Fréitez y su aporte a la tradición.

The festive and musical culture of the central west of venezuela: *The carota, ñema y tajá* of Adelis Fréitez and their contribution to the tradition.

59-67 **Vargas, Egisto**

Hermenéutica entre el amor y la muerte en la poética de Antonio Pérez Carmona desde de *De la nostalgia*.

Hermeneutics between love and death in the poetics of Antonio Pérez Carmona from *Of nostalgia*.

Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales
Nº 49. Enero-Junio 2024. Primera Etapa: Nº 1 al 16 / Nueva Etapa: Nº 17 al 48

Tabla de Contenido

Table of Contents

Págs

69-76 **Colmenares, Enmanuel III**

Poetizar el arte desde el viaje y dentro de la nostalgia en las pinturas y esculturas de “Mare Nostrum”, del artista trujillano, Asdrúbal Colmenarez.

Poetising art from the journey and within nostalgia in the paintings and sculptures of “Mare Nostrum”, by the trujillian artist, Asdrúbal Colmenarez.

77-89 **Bastidas Hernández, Néstor José**

Discurso ético, político y pedagógico presente en el enfoque educativo propuesto por el maestro Simón Rodríguez para el continuo humano.

Ethical-political and pedagogical discourse present in the educational approach proposed by teacher Simon Rodriguez for the human continuum.

91-106 **Bohórquez, Douglas**

Recuerdos del futuro. Tres narradores venezolanos del siglo XXI.

Memories of the future. Three venezuelan narrators of the 21st century.

107-115 **Cantillo Alvarado, Lisbeth Geraldine**

La modernidad en el recorrido de la divina pastora en Barquisimeto.

The modernity in the journey of the divine pastora in Barquisimeto.

117-124 Normas *Cifra Nueva* para edición de trabajos.

Cifra Nueva guidelines for editing works.

EDITORIAL

La edición de una revista es posterior al proceso de investigación y escritura al cual nos sometemos para “producir” un ensayo académico que deberá seguir las pautas contenidas en normas editoriales singulares. Cada revista es un mundo, cada número es “una ventana semiótica” para mostrarlo. Una singularidad donde se muestra para su cohabitación distintas miradas y resultas hermenéuticas, en fin, textos que se cruzan en sí mismos y entre sí. Cada número, cada texto entrecruzado, cada artículo o ensayo, entonces, es la resultante de este doble proceso que implica investigar, escribir y editar. El tercer momento queda en manos de nuestros lectores a la infinitud.

Se hace imperiosa la relación de unos y otros. Entre nosotros. Es esta relación el sostén, la magia que nos da vida. Nuestra política editorial, el espíritu de cada texto donde cohabitamos, es la base. Del resto, el apoyo, la difusión e, incluso, la comprensión.

Si usted va “a vuelo de pájaro” y observa los títulos, lee los resúmenes, otea las palabras “clave” comienza a surgir esta cohabitación especial de miradas que miran la existencia a través de los signos, donde juegos, resistencias y realidades complementan las significancias y propuestas de quienes atraviesan el mapa humano y sus representaciones múltiples.

Es de nuestro parecer que, dadas estas combinaciones en el texto y más allá de él, se configura la gran sala de las interpretaciones de todo tipo. Se reflexiona sobre la trama de los signos que le da existencia a la existencia, ese laboratorio de formas que debemos comprender para saber qué nos dicen y qué decimos.

Nos movemos con nuestras salas portátiles. Por los pueblos, por las ciudades, desde las universidades donde el saber produce saber.

Cifra Nueva es un proyecto que nació en 1991. Agradecemos mucho vuestra compañía para que nuestro muestrario se prolongue en el tiempo.

Desde Trujillo/Venezuela persistimos. Creemos en la universidad polisémica, la que navega en lo multifacético y sabe acercarse a lo estelar desde cada “ejido de nacimiento”. El saber produciendo saber, compromiso, comprensión, el trabajo desde el lenguaje que consiste en atribuir al mundo una significancia múltiple para las nuevas pertinencias del saber. Estamos claros en ello, alimentar el poder del saber.

Aquí está el número 49 de *Cifra Nueva*. ¡Buen número!

Dr. Juan José Barreto González

Editor Jefe

ESTUDIOS:

EL COLECTIVO *REZIZTE* EN LA RECONFIGURACIÓN SIMBÓLICA DE LA IDENTIDAD DE CIUDAD JUÁREZ

THE *REZIZTE* COLLECTIVE IN THE SYMBOLIC RECONFIGURATION OF THE IDENTITY OF CIUDAD JUÁREZ

Recio Saucedo, Sergio Raúl*
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
México

Resumen

En el artículo se analizan las acciones gráficas que realizaron las y los integrantes del colectivo REZIZTE para reconfigurar simbólicamente los espacios públicos y la identidad colectiva de los habitantes de Ciudad Juárez. Para ello se explicó el surgimiento y el posicionamiento ideológico de la agrupación con el fin de establecer las razones que dieron origen a las actividades de intervención de los espacios de la frontera. Según Park (1999) la ciudad ha sido construida por los estados de ánimo de las personas, lo que ocasionó que REZIZTE actuara para mejorar sus condiciones sociales. Asimismo, se realizaron entrevistas a los integrantes de la agrupación con el objetivo de conocer sus ideas respecto a la localidad, sus problemáticas y los proyectos que elaboraron a favor de la ciudadanía.

Palabras clave: Street art, estencil, intervenciones, ciudad.

Abstract

The article analyzes the graphic actions carried out by the members of the REZIZTE collective to symbolically reconfigure public spaces and the collective identity of the inhabitants of Ciudad Juárez. To do this, the emergence and ideological positioning of the group was explained in order to establish the reasons that gave rise to the intervention activities in the border spaces. According to Park (1999), the city has been built by the moods of the people, which caused REZIZTE to act to improve their social conditions. Likewise, interviews were carried out with the members of the group with the aim of knowing their ideas regarding the town, its problems and the projects they developed in favor of citizens.

Key words: Street art, stencil, interviews, city.

*Doctor en Ciencias Sociales. Profesor-investigador de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3959-1392>. Correo: sergio.recio@uacj.mx /

Finalizado: México, Agosto-2023 / **Revisado:** Septiembre-2023 / **Aceptado:** Noviembre-2023

Las ciudades son entidades físicas y culturales que han sido estudiadas y definidas desde distintas perspectivas teóricas para explicar los aspectos geográficos, demográficos, económicos y sociales que las han configurado. Por ejemplo, hay autores que caracterizan a las urbes por la cantidad de habitantes que deben de residir en un espacio. Mientras otras disciplinas las definen como centros económicos capaces de desarrollar procesos industriales donde se privilegian la producción y circulación de las mercancías. Asimismo, se encuentran aquellos que se han centrado en el territorio con el propósito de establecer las delimitaciones y tipos de terrenos que pertenecen a las metrópolis. No obstante, se observan académicos que prestan atención en los ciudadanos como los principales configuradores de las urbes, puesto que son quienes experimentan, entienden y otorgan significados a sus elementos materiales creándoles una identidad.

La ciudad construida socialmente supone pensar en las interacciones que efectúan las personas entre ellas y con la infraestructura porque desarrollan encuentros de disputa y entendimiento donde se entretajan los sueños y aspiraciones de los sujetos. Por lo tanto, en el presente artículo interesa indagar en las formas de experimentación y los simbolismos creados por la gente que ayudan en la construcción de las ciudades, específicamente se analizan las acciones gráficas de REZIZTE, colectivo de *street art* que ha participado en la reconfiguración visual de Ciudad Juárez. El objetivo surge por creer que los integrantes del grupo se involucraron en la creación de piezas figurativas destinadas a contribuir en el mejoramiento de las condiciones del paisaje urbano de las colonias, de la identidad colectiva y del fortalecimiento de dinámicas comunitarias entre los habitantes.

Bajo este contexto, el artículo se estructura en tres subtemas, el primero, hace referencia al concepto de ciudad de Park (1999) para poseer una definición orientada a las personas y su contribución

en la construcción de la urbe. El segundo, se vincula con el contexto social de Ciudad Juárez donde se exponen datos acerca de las condiciones físicas y sociales de la urbe. El tercero, se enfoca en explicar las actividades que elaboraron los artistas del colectivo para contribuir en la reconfiguración identitaria de la localidad.

La ciudad, un tema con abordajes teóricos diversos

Las ciudades son entidades físicas y sociales que han sido estudiadas desde diferentes perspectivas teóricas como la ecología urbana que investigó a las urbes de manera positivista, es decir, realizaron análisis cuantitativos de las estructuras materiales y los fenómenos socioculturales propios de las urbes. Asimismo, se encuentra el marxismo estructuralista que señala que las ciudades son resultado de los procesos de producción capitalista al transfigurarlas en espacios destinados a la elaboración y consumo de productos, actividad regulada por la participación del Estado. El enfoque neomarxismo consideró nuevos elementos en los procesos de construcción de las ciudades, específicamente, el elemento comunitario pues contribuye en la definición del sentido y de los significados de las urbes. La teoría del sistema mundial indica que el capitalismo ha crecido a una escala global que las ciudades conforman una unidad urbana a nivel internacional. (Tamayo, 1994)

Asimismo, se encuentra el enfoque de la geografía urbana que considera a la ciudad “como objeto en sí mismo, como elemento autónomo y activo, en continua construcción y reconstrucción al compás de las mutaciones socioeconómicas históricas” (Delgado, 2016, p, 484). En la misma línea se halla la perspectiva urbanística que se caracterizaba por la elaboración de estudios derivados de distintos métodos como el funcionalista que se basaba en cuestiones técnicas de organización espacial. El sistémico buscaba la eficiencia científica del espacio; el materialista consideraba qué fisonomía urbana se derivaba

de valores dominantes que definen a las urbes y a su sociedad. El morfológico señala cierta autonomía de la forma urbana con relación a los procesos de producción pues posee leyes que ayudan a su construcción (Gaja, 1995).

Por último, se encuentra la perspectiva teórica de la sociología urbana, la cual se centra en el análisis de las formas de la vida de las sociedades al interior de las urbes, específicamente, cuestiona “cómo los elementos que estructuran de forma específica las relaciones entre actores, instituciones y grupos sociales constituyen la ciudad como entorno y cómo la ciudad como entorno es constituida de elementos estructurando de manera específica las relaciones entre actores, instituciones y grupos sociales” (Lamy, 2019, p. 13).

Por lo tanto, los distintos enfoques desde los que se ha estudiado la ciudad atienden aspectos físicos y sociales que son necesarios para la comprensión de las maneras en las que se han construido y reconfigurado las urbes a través de la historia. Además, explican la importancia de los procesos económicos y culturales para la definición de la forma urbana de las ciudades. Por ejemplo, el enfoque neomarxista y la sociología urbana prestaron atención a los elementos sociales y culturales dentro de los procesos de producción capitalista que han configurado a las urbes debido a la importancia que tiene la historia, las interacciones, las prácticas, los símbolos para la transformación de los espacios urbanos. Es decir, los cambios estructurales en las urbes no solo se efectuaban por los sistemas políticos como el capitalismo, ya que también participan los habitantes otorgándoles sentido a la infraestructura.

En este sentido, en el escrito se parte de la sociología urbana para la realización del análisis de la participación simbólica de los grafiteros, artistas y muralistas en los procesos de reconfiguración de los espacios de Ciudad Juárez. Específicamente, se eligió la sociología porque auxilia en la comprensión de la “manera que tienen los seres humanos de vivir juntos

en un espacio dado. Ejemplo de los espacios públicos como lugar de sociabilidad: uso y significado para la población, ¿espacio de integración, cohesión o distanciamiento social?” (Lamy, 2019, p. 15). El vínculo personas-espacios indica las relaciones y los intereses individuales y colectivos que tuvieron los integrantes del grafiti, *street art* y muralismo con lugares y comunidades que los llevaron al desarrollo de proyectos gráficos y figurativos en la frontera juareense.

El vínculo sociedad-espacios implica pensar en la relevancia que poseen las personas para la definición simbólica de la fisonomía urbana de las ciudades al ser parte fundamental para transfigurar los territorios que son centros de trabajo y de turismo en entidades de experimentación capaces de generar aprendizajes y significados en los lugares. Entonces, se deduce que los habitantes convierten a las ciudades en más que contenedores de edificios porque participan activamente en la creación de la identidad ciudadina mediante los sentimientos y pensamientos que poseen respecto a sus vecinos, estructuras o vías de comunicación.

Por lo tanto, la ciudad debe ser considerada como un “estado de ánimo, un conjunto de costumbres y tradiciones, de actitudes organizadas y de sentimientos inherentes a esas costumbres, que se transmiten mediante dicha tradición. [Es decir] está implicada en los procesos vitales de las gentes que la forman; es un producto de la naturaleza y, en particular, de la naturaleza humana” (Park, 1999, p. 49). Lo anterior significa que las personas son el elemento principal en su configuración, ya que con sus acciones definen a las urbes, por ejemplo, Ciudad Juárez es una entidad violenta donde, por un lado, los servidores públicos legislan para la definición de estrategias que terminen con la delincuencia. Por otro lado, los ciudadanos han realizado actividades como murales comunitarios destinados a la unificación de los habitantes y a crear percepciones positivas de las comunidades.

Entonces, se observa que distintos aspectos humanos como las acciones y pensamientos forman parte de la definición de la identidad material de las urbes porque le otorgan un conjunto de rasgos particulares a un territorio. Asimismo, el elemento físico incide en la dinámica social porque las condiciones de la infraestructura crean una personalidad urbana ya sea positiva o negativa en los habitantes. Por lo que se entiende que las ciudades son un todo donde cada componente se encuentra interconectado para el correcto funcionamiento de la vida ciudadana. Es decir, la base material o los distintos elementos del equipamiento “sólo se convierten en parte integrante de la vida de la ciudad cuando y en la medida en que están conectados, por el uso y la voluntad, a las fuerzas vitales de los individuos y de las comunidades” (Park, 1999, p. 50).

El vínculo personas-infraestructura expone las distintas formas en las que se ha construido una ciudad en un contexto social y temporal específico porque evidencian una estructura ideológica de carácter económico y político que determina la funcionalidad de la urbe, es decir, las relaciones de producción y reproducción de una sociedad. Por ejemplo, Ciudad Juárez es una entidad que ha privilegiado la Industria Maquiladora de Exportación, lo cual ha llevado a la creación de caminos y fraccionamientos en beneficio de mejorar los tiempos de producción, circulación y distribución de las mercancías. Entonces, la dinámica de producción en la frontera se convertiría en una limitación para las personas porque es el sistema económico con el cual opera la base material que impone sobre los habitantes sus propias necesidades. Sin embargo, de manera paralela se transformaría en la motivación de la ciudadanía para adentrarse en los procesos de reconstrucción urbana debido a que los individuos desarrollarían acciones destinadas a mejorar las condiciones físicas y sociales de las urbes en detrimento de las formas de producción.

Las acciones de reconstrucción de las ciudades se asocian con dinámicas cotidianas donde las personas realizan prácticas de intercambio de ideas, objetos y lugares; se confrontan de manera dialógica por la ocupación de los territorios y el establecimiento de los diferentes usos de los espacios. Estas actividades se materializan con las distintas formas de organización que ha desarrollado la ciudadanía en el ámbito local pues son resultado de los lazos culturales, históricos y sociales que poseen por sus comunidades y lo cual ha orientado su accionar al interior de las urbes. De ahí que existan “estructuras que la gente ha venido aprovechando en la vida cotidiana para organizarse y que ha sobrevivido a distintas corrientes filosóficas del urbanismo moderno y que pretenden integrarse a los planes de gestión deliberadamente” (De la Llata, 2007, p.14).

En las acciones de reconstrucción participan diferentes actores de la sociedad como comerciantes, ONGs, profesionistas, artistas, religiosos que pretender contribuir en la disminución de las carencias y limitaciones causadas por las bases materiales predominantes de las urbes. Son agentes de cambio que surgen de la vida cotidiana y proponen ideas y prácticas alternativas de hacer ciudad centradas en las diversas maneras de apropiación de los espacios, ya que la conquista de lugares les permite a las personas el desarrollo de formas de interacción, aprendizaje y disputa. Los habitantes con sus actividades y reflexiones muestran la capacidad para “cambiar sus condiciones sociales y estructurales o de desventaja. Esta capacidad remite a las posibilidades que los individuos tienen para incidir en su realidad social” (González, 2021, p.12).

Los ciudadanos influyen en las ciudades con distintas actividades derivadas de las concepciones que poseen sobre sus entornos pues se convierten en las principales motivaciones de actuaciones para mejorar las condiciones sociales de los espacios públicos

y urbanos. Por ejemplo, se apropian de las calles con el fin de expresar sus opiniones, de redefinir los usos de la infraestructura, de convertirlos en entidades transitables para los peatones, ciclista y conductores. Así como con objetivos deportivos o religiosos que posibiliten el desarrollo de juegos, de danzas y rituales destinados al esparcimiento o la veneración de los santos. Son acciones que resignifican simbólicamente los usos industriales de las urbes para convertirlas en entidades culturales permeadas por las historias personales y colectivas de las comunidades. Es decir, son actos cotidianos artísticos, comerciales, etc. de hacer ciudad de una sociedad.

Ciudad Juárez una entidad fragmentada

Ciudad Juárez es un municipio del estado de Chihuahua que se encuentra al norte de México y colinda con la ciudad de El Paso, Texas, Estados Unidos con quien comparte una frontera de aproximadamente 50 km que se materializa en el cauce del Río Bravo dividiendo a las entidades. La urbe juarense se caracteriza por ser una localidad que desde finales de la década de 1960 comenzó un proceso de transición en sus actividades económicas pues dejó el sector primario para centrarse en una economía de tipo secundaria y terciaria. Es decir, inició una dinámica de industrialización del territorio fronterizo al facilitar la construcción de parques industriales enfocados en la manufactura de bienes y servicios. Por lo que a principios de los años de 1970 se comenzó con la “promoción, trabajo en conjunto entre empresarios y gobierno, se hicieron inversiones en puentes, vías, centros comerciales con el cual se demostró el potencial que podrían tener para la atracción de capital para el ensamble de plantas o maquiladoras” (Rodríguez, 2002, s/p).

Las inversiones económicas para la captación de la Industria Maquiladora de Exportación crearon una polarización urbana en Ciudad Juárez al incrementar los contrastes en la infraestructura y servicios públicos que poseen las zonas industrializadas

en comparación de las áreas de vivienda de los habitantes. Por ejemplo, las fábricas fueron construidas en terrenos aledaños a múltiples casas de bajos recursos ubicadas sobre suelo inestable considerado de riesgo para los asentamientos humanos. Por lo que en Juárez se visualizan dos tipos de construcciones asociadas con los propietarios que se apropiaron de las mejores zonas donde edificaron “viviendas de lujo y grandes edificios de acero y cristal; mientras que el otro espacio es producido por el resto de la población, localizado de manera fragmentada en la periferia, en zonas de marginalidad, cuyas precarias condiciones de habitabilidad van cada vez más en aumento” (Rodríguez, 2002, s/p).

Asimismo, en las últimas cinco décadas la Industria Maquiladora de Exportación se ha consolidado como la primera fuente de empleo de Ciudad Juárez puesto que hasta el mes de septiembre del 2022 contaba con 37 parques industriales en los que se ubicaban alrededor de 330 fábricas donde laboraban 318,724 personas en diferentes áreas. La industria maquiladora ha favorecido a la localidad en mantener estable la economía, no obstante, su presencia en el territorio fronterizo ha generado ciertas desventajas como “ser una de las fronteras más contaminadas del país, pero los diferentes actores involucrados (gobierno, empresa, sociedad) no conciben acciones disruptivas que permitan parar y revertir esos indicadores” (Vilchis, et, al, 2018, p. 321).

La contaminación ambiental no ha sido el único problema que afecta a los habitantes de Ciudad Juárez pues desde la década de 1990 se comenzaron a registrar de manera oficial los feminicidios, hecho que ha vulnerado física y emocionalmente a las mujeres porque se convirtieron en objeto de ataques por parte de individuos y grupos criminales. Específicamente, algunas asociaciones como la Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de Derechos Humanos realizaron investigaciones donde “reconocen que el feminicidio en Ciudad Juárez se inició

en 1988, pero no fue sino hasta 1993 cuando la situación se agravó y los organismos civiles iniciaron un registro de estos casos” (Pérez, 2015, p.105).

Los feminicidios en la ciudad fronteriza de Juárez se han caracterizado por ser actos de carácter misógino materializados en desapariciones, secuestros, violaciones, torturas, mutilaciones y asesinatos de mujeres –niñas, jóvenes o adultas–. Todas ellas fueron estigmatizadas por el gobierno al describirlas como mujeres que pertenecían a estratos sociales vulnerables, así como que eran trabajadoras sexuales o laboraban en la maquiladora y vivían en las periferias de la localidad. En este sentido, las “mujeres jóvenes que presenta mayor riesgo y vulnerabilidad a ser atacadas, son las que trabajan en la industria maquiladora: 22%. Además, de ser mujeres son migrantes, caminan grandes tramos solas y a altas horas de la noche” (Monárrez, 2002, p.301). El riesgo se debe a la inacción de las autoridades por resolver la problemática y propiciar las condiciones necesarias para el desarrollo de las mujeres en la sociedad.

La inacción se observa en las estadísticas de los casos de feminicidios que se han registrado en tres décadas, las cuales se refieren a “más de 2.400 mujeres asesinadas y más de 300 desaparecidas” (Guillén, 2023, s/p). La violencia contra las mujeres en Ciudad Juárez desde 1993 ha ido en aumento al ser una de las entidades a nivel nacional que año tras año se encuentra en los primeros lugares referente a los feminicidios. Es una problemática que ha condicionado la forma de estar de las mujeres en la sociedad y en los espacios públicos y privados pues los actos violentos no se limitan a las calles puesto que también en los hogares y en los lugares de trabajos se han desarrollado dinámicas que las afectan física y emocionalmente. Por lo que es un problema que ha sido atendido por diferentes organizaciones civiles con la intención de brindar ayuda a las víctimas y a sus familiares.

En la misma línea, la violencia sistemática generada por el crimen organizado se suma a los feminicidios y la contaminación de la Maquiladora en Ciudad Juárez como problemas sociales que han perjudicado que los habitantes disfruten de los espacios de la localidad. La violencia extrema comenzó en el año 2008 con la guerra hacia el narcotráfico emprendida por el expresidente Felipe Calderón Hinojosa –2006 - 2012–. Periodo donde los grupos delictivos se apropiaron de las calles para cometer múltiples actos violentos en los espacios públicos y privados de la urbe. Por lo que los tres niveles de gobierno implementaron dos estrategias de seguridad, el Operativo Conjunto Chihuahua en 2008 y la Operación coordinada Chihuahua en 2010, con los cuales se introdujo a más de 10,000 soldados y policías federales para la realización de tareas de vigilancia e investigación que derivaran en la disminución de las acciones delictivas.

Sin embargo, las dos estrategias no cumplieron con sus funciones de terminar con las actividades delictivas del crimen organizado puesto que continuó la “violación a los derechos humanos, la tortura para fabricar culpables, las balaceras ocurrían a plena luz del día, los automóviles balaceados, los cadáveres en las vías públicas, el incendio de negocios, ese era el panorama común” (Bueno, 2016, p.66). La violencia extrema ocasionó que los ciudadanos buscaran formas alternativas de protección ante las dinámicas de asedio de los grupos criminales, por ejemplo, cerraron calles con piedras, botes con concreto, además, colocaron casetas de entrada en fraccionamientos, construyeron bardas, rodearon sus casas con alambres de púas, etc. Asimismo, los habitantes perdieron el acceso a los espacios públicos como los parques, las plazas y las calles por el temor a convertirse en víctimas de los delincuentes.

La violencia por el control del territorio disminuyó entre los años 2013 y 2015 al contabilizarse una cantidad menor de homicidios, pero a partir del 2016 a 2023

los asesinatos por años supera la cifra de mil defunciones asociadas al crimen organizado. Por ejemplo, en la segunda década del nuevo milenio se “registraron doce mil 751 homicidios dolosos [...] Los índices disminuyeron de manera considerable en el 2013, 2014 y 2015 [...] el año que disminuyó el índice fue el 2015, con 303 y luego se fue nuevamente al alza, hasta superar los mil 400, en el 2021” (Meza, 2022, s/p) y en el año 2022 se contabilizaron 1048 asesinatos lo que da un total de 15,217 personas que perdieron la vida por el narcotráfico en un periodo de 12 años.

Las problemáticas de la configuración espacial, los feminicidios y la violencia extrema han perjudicado directamente a los habitantes de la ciudad al limitar su movilidad y sus formas de interacción social. Así como el trastocamiento de los procesos laborales y de habitabilidad de las personas pues se alejaron de los espacios públicos, cerraron sus negocios para resguardarse de las actividades violentas. Todo ello deterioró del tejido social al vulnerar las dinámicas familiares, educativas, religiosas, deportivas que ayudan en la construcción del sentido de los individuos en las sociedades.

El *street art* en la reconfiguración de los espacios de Ciudad Juárez

La configuración urbana de Ciudad Juárez y los usos de sus espacios han cambiado en las últimas tres décadas debido a la planeación de la urbe en beneficio de la industria maquiladora, pues se dispuso del territorio para la producción, circulación y consumo de productos. Asimismo, los espacios públicos sufrieron modificaciones en sus usos sociales por las problemáticas de los feminicidios y la violencia extrema que afectó la movilidad y su forma de estar en ellos. No obstante, diferentes grupos e individuos han realizado acciones gráficas, tipográficas y figurativas con la intención de reapropiarse de las calles, los parques y las plazas. Es decir, han elaborado contrapropuestas para reconquistar y otorgar una nueva imagen a diversas colonias de la localidad.

En este sentido, grafiteros, artistas y muralistas como el colectivo REZIZTE, Colectivo Morada, *Jellyfish*, *Calavera Crew*, El Risa, Mac, Colectivo SOMOS, Melo, Ciencia *One* y Bravas han desarrollado proyectos tipográficos, gráficos y figurativos con recursos económicos propios, con financiamiento de asociaciones civiles y con ayuda de la sociedad para mejorar simbólicamente las condiciones sociales de las personas de distintas colonias de la localidad. Por ejemplo, pintaron en la zona del oriente, sur y centro de la urbe fronteriza, específicamente, en colonias como Salvarcar, Riveras del Bravo, Praderas del oriente, Melchor Ocampo, Zona Centro, Finca Bonita, San Pancho, Altavista. A continuación, se explica con detenimiento los proyectos y las acciones que efectuaron los integrantes del colectivo REZIZTE en beneficio de los habitantes y la ciudad.

El colectivo REZIZTE surgió en el programa de Diseño Gráfico de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez –UACJ–, específicamente por la materia Diseño Editorial donde se les solicitó la creación de una revista. Mambozka fue el alumno que cursaba la asignatura en el año 2003, y, quien propuso un fanzine titulado *Stencil. Arte urbano y cultura en la frontera*, donde publicó una convocatoria para la conformación de una agrupación de tipo artística. La respuesta se materializó con ocho estudiantes que asistieron a la primera reunión informativa referentes a las intenciones de actuación y de expresión gráfica. Sin embargo, fue hasta la cuarta reunión, el día 29 de octubre del 2003 en el taller de Yorch, ubicado en la colonia Salvarcar al oriente de Juárez donde se concretizó como un grupo de arte que se enfocó en el abordaje del *street art* dado el interés de los alumnos por las manifestaciones gráficas callejeras.

Específicamente, se integraron al colectivo Mamboska, Yorch, Coral, Mitin, Zeklos, Tavo, Jonathan, Balta y Lizeth quienes coincidían en que eran estudiantes

de la licenciatura en Diseño Gráfico por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. En la última reunión definieron el nombre de la agrupación, el cual fue *Maskara 656* por la técnica del esténcil que es una máscara – plantilla con la que iban a enmascarillar a la ciudad, sin embargo, cambiaron de nombre en los siguientes meses. Asimismo, se juntaron para la definición de los objetivos de actuación, temas a representar y formas de trabajo, acordando que serían un colectivo de arte con una responsabilidad social. Además, se interesaron por establecer distintos elementos identitarios de la frontera, así como por el abordaje de las problemáticas que perjudicaban a las personas. Por ejemplo, la temática de los feminicidios, Lomas de Poleo y el Segundo Barrio, etc.

En el mes de noviembre comenzaron a trabajar como colectivo al juntarse para la elaboración de diferentes piezas destinadas a una exposición donde el tópico representado fue la problemática de los feminicidios. Tema que los había permeado emocionalmente al ser conscientes de la vulnerabilidad en la que se encontraban las mujeres de Ciudad Juárez. Las propuestas fueron expresiones propias del *street art* pues se diseñaron estenciles, *stickers* y *paste up* impresos donde se representaron ideas referentes a la necesidad de la existencia de héroes que ayudarán a solucionar los problemas sociales. Asimismo, hicieron señalamientos directos acerca de la misoginia que se veía manifestada en los asesinatos de múltiples mujeres al exigir que se terminaran los homicidios por cuestiones de odio y género. Las obras elaboradas mostraron la intencionalidad discursiva y el posicionamiento ideológico de los y las integrantes de REZIZTE al oponerse gráficamente ante las dinámicas que perjudicaban a la sociedad juareense.

El primer proyecto que trabajamos y que fue una exposición que se llamó, precisamente *maskara 656* contra la injusticia y era un poster así, al estilo de la lucha libre antigua y el tema en el que trabajamos ahí te digo era la violencia

contra la mujer que fue la primera inquietud por la que nos juntamos así de lleno. El primer tema que usamos era acerca de la violencia en contra de la mujer, imprimimos posters, algunos con más humor que otros, así como en el tono de que necesitamos un súper héroe o que venga el santo y nos ayude; otras más directas como alto a la misoginia, alto al feminicidio. Sacamos *stickers*, posters, diferentes cosas que cada uno ya había diseñado previamente porque ya todos traíamos una cierta sensación de hacer algo (Yorch, Comunicación personal, septiembre del 2011).

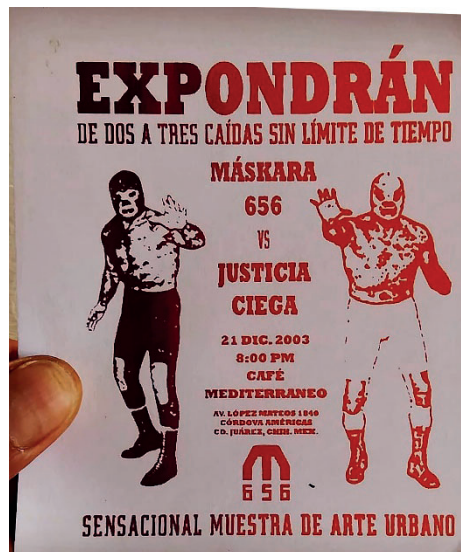


Fig. 1. Flyer de la primera exposición de REZIZTE. Año 2003. Fotografía retomada del Facebook de Yorch.

El interés por el tema de los feminicidios derivó en actividades destinadas a apoyar a las mujeres durante los primeros meses del año 2004, fecha en la que se habían registrado más de 300 asesinatos de mujeres en la ciudad y múltiples jóvenes se encontraban en calidad de desaparecidas. A ello se sumó la postura de los gobernantes quienes criminalizaban la pobreza al utilizarla como excusa para responsabilizar a las mujeres que no contaban con las condiciones materiales necesarias para trasladarse a sus trabajos o casas pues tenían que caminar largas distancias por lotes baldíos en las noches lo que las hacía vulnerables.

Asimismo, las autoridades las culpabilizaron por salir a bares, andar solas, por la vestimenta y por ser trabajadoras sexuales. Por lo que la “tolerancia a la violencia y la falta de voluntad política en la investigación de estos crímenes se traducen en culpabilizar a las víctimas de su propia muerte y, con ello, la responsabilidad del asesino se difumina” (Díaz, 2021, p. 181).

Bajo este contexto, el colectivo realizó varias propuestas de *street art*, específicamente, de estencil con las que buscaban hacer visible la problemática de los feminicidios y exponer de manera pública las contradicciones del sistema político mexicano que minimizaba las condiciones de vulnerabilidad social en las que se encontraban las mujeres. La utilización del *street art* suponía el desarrollo de una práctica de carácter pública y contextual al realizarse en las calles y abordar las dinámicas sociales del territorio donde se ubican los artistas como la violencia contra las mujeres. Además, implicaba la reproducción de un original un determinado número de veces sobre las superficies de la infraestructura de la localidad, lo cual hacía que el mensaje llegara a una mayor cantidad de personas. Por lo que transfiguraron al espacio público como un soporte de expresión para “socializar sus demandas; los marginados lo conciben como un acto de protesta, al destruir el orden y la «belleza» con mensajes que rozan—o tocan directamente— lo grotesco y lo agresivo” (Padrón, et. at, 2018, p. 51).

El uso del *street art* por parte del colectivo se extendió al Día Internacional de la Mujer—8 de marzo del 2004— donde apoyaron a un grupo de estudiantes del programa de Artes Visuales de la UACJ con piezas de *paste up* que pretendían visibilizar las condiciones sociales en las que se encontraban las mujeres en Ciudad Juárez. Es decir, se unieron a una manifestación en la avenida Paseo Triunfo de la República con el propósito de “interrumpir la dinámica ciudadana para ganar la atención del espectador que casi nunca va ex profeso a ver la obra, sino que pasa por el lugar y es cautivado por lo que está ocurriendo”

(Padrón, et. at, 2018, p. 54). Ello significó que los manifestantes comenzaron con un proceso simbólico de incidencia social en los espacios públicos al atraer las miradas de los habitantes para informarles de manera inclusiva acerca de la violencia de género. Aquí, la agrupación le otorgaba la función de atracción visual a los espacios dada la apertura que poseen y que le transfiere a los objetos o expresiones colocadas en ellos.



Fig. 2. Colectivo REZIZTE. Flyer para marcha Día Internacional de la Mujer. Ciudad Juárez, (2004). Fotografía tomada del Facebook de Yorch.

La problemática de los feminicidios y las funciones de los espacios públicos fueron fundamentales para la elaboración de la primera campaña gráfica del colectivo, la cual fue denominada Alto al Mujercidio propuesta por Jonathan y respaldada por el resto de los integrantes. El proyecto fue elaborado en dos fines de semana donde se dedicaron a intervenir con estenciles los señalamientos viales de ALTO a los que les pintaban de color blanco el tercio del rostro de una mujer en la parte superior y en zona inferior la palabra MUJERCIDIO con la finalidad de que se leyera ALTO

MUJERCIDIO. Las pintas de esténciles fueron realizadas en las principales avenidas de Ciudad Juárez como las avenidas Del Charro, Paseo Triunfo de la República, Insurgentes y Benito Juárez. El colectivo les agregó a los señalamientos una función imperativa que ordenaba la terminación de los feminicidios, y, paralelamente contenían los sentimientos del grueso de la población juarense respecto a la violencia contra las mujeres.



Fig. 3. Esténcil elaborado para la campaña Mujercidio. Colectivo REZIZTE. Año 2004. Fotografía tomada del Facebook de Yorch.

La campaña Mujercidio fue un esfuerzo simbólico del colectivo para la reconfiguración de la infraestructura de la ciudad al estetizar los señalamientos viales con expresiones gráficas que acercaban a los transeúntes obras y mensajes capaces de desarrollar pensamientos críticos sobre los feminicidios. Las intervenciones adquirieron una función social con la sociedad, ya que buscaban informarla respecto a la violencia de género, y, paralelamente, cuestionaron de manera pública el quehacer de las autoridades sobre el estado de vulnerabilidad en el que se encontraban las mujeres. Por lo tanto, las piezas de esténciles introdujeron nuevos “modelos referenciales que configuran la memoria visual del observador y delimitan relaciones con el entorno” (Gaviria, 2022, p.29) porque las personas empezaron a establecer relaciones dialécticas entre las

representaciones artísticas y sus experiencias con el tema de las pintas durante su estancia en las calles.

Las obras gráficas del Mujercidio contribuyeron en la reconfiguración de la ciudad al redefinir los espacios y sus mobiliarios como entidades informativas capaces de quebrantar el orden público al mostrar ideas que se contrapusieron a los discursos oficiales del Estado con la intención de sensibilizar a las personas sobre los feminicidios. Ello lo consiguieron recuperando el sentido de justicia en los esténciles pues los convirtieron en reclamos vehementes sobre la necesidad de detener los crímenes de odio. Entonces, las bases históricas y prácticas del *street art* les permitieron a los integrantes del colectivo concebir a la infraestructura de la localidad como un tipo de “contenedor de imágenes [que] instaura lógicas alternativas de comunicación; sus connotaciones son variadas, ya que en algunos casos se puede apreciar como fuente de transformación ornamentada de paisajes preexistentes y en otros como alteraciones de los mecanismos de control” (Gaviria, 2022, p.31).

La Campaña Gráfica Alto al Mujercidio debe ser considerada como uno de los primeros esfuerzos surgidos desde el *street art* de Ciudad Juárez para reconfigurar de manera simbólica sus espacios y su infraestructura pues transformó a los señalamientos viales como entidades informativas que servían para oponerse a las violencias de género que derivaban en los feminicidios. No obstante, la pinta de esténciles se vio limitada por la incidencia que ocasionaron los mensajes en las autoridades locales, quienes comenzaron a buscar a las personas que intervenían los ALTOS, ya que estaban cometiendo delitos federales al pintar las señales de tránsito. La respuesta del gobierno municipal significó que el colectivo consiguió que la información representada en las propuestas le incomodara al sector político, el cual se sintió aludido con la función imperativa de terminar con los crímenes de odio hacia las mujeres dado

que no resolvían los casos de asesinatos y desapariciones.

Esas fue la primera campaña que decidimos utilizar y por medio de la cual pues se dio a conocer el grupo y el impacto que tuvo el proyecto fue más allá de nuestras expectativas, también, por esa razón tuvo que ver con dejar de trabajar en el proyecto de la violencia contra la mujer. (Yorch, Comunicación personal, septiembre del 2011)

La campaña Mujercidio no fue el único proyecto que elaboraron los integrantes del colectivo porque en el segundo semestre del año 2004 comenzaron con una nueva campaña, la cual surgió por considerar que Ciudad Juárez carecía de principios identitarios que los representaran como sociedad ante el resto de las urbes de México. Es decir, creían que otras localidades del país tenía diferentes signos y símbolos culturales que eran propios de los territorios por cuestiones históricas y que eran empleados en la industria de la publicidad y el ámbito artístico, lo que no ocurría en Juárez. Por lo que Mamboska fue el integrante interesado en pensar y proponer una serie de elementos gráficos destinados a la creación de una personalidad colectiva entre los juarenses.

En este sentido, Mamboska comenzó con la campaña pensando en el nombre, el cual fue REZIZTE debido a dos experiencias, la primera, se vinculó con una historia de tipo personal que vivió en el año de 1997 con un amigo de nombre Alejandro que padecía leucemia en su fase terminal. Mamboska meditaba acerca de qué se le podía decir a una persona que se encuentra desahuciada, y, llegó a la conclusión de que no existían palabras reconfortantes, por lo que no se le podía dar ánimos, tampoco decirle alíviate pronto, recupérate, sólo aguanta o resiste. Por lo que elaboró un cartel para un paciente que es consciente de su muerte e incluyó la frase Rezizte niño bandera. La segunda vivencia, se asoció con el contexto de la ciudad caracterizado por dinámicas desiguales donde sobresalen la pobreza, la injusticia y

la violencia, escenario comparable con una sociedad en un estado de agonía a la que el mensaje a transmitir es resiste.

El nombre viene de una historia pues personal porque yo tenía un amigo con leucemia, se llamaba Alex, y, estaba ya en su fase terminal, se acabó como en un año, así de volada, estaba bien chavo, estaba más chavo que yo, como en un año se lo acabo la leucemia. Le diseñe un cartel que decía Resiste Niño Bandera, porque pensaba en qué palabras le puedes decir a alguien que sabe que va a morir, no puedes decirle alíviate pronto, ni recupérate, nada. Entonces, nada más aguanta, resiste, de ahí viene la frase. Entonces, retomé esa frase porque sentía que la ciudad también estaba en esa situación, o sea, que sabemos que vamos de mal en peor, no creo que mejoren las cosas, a lo mejor es un punto de vista muy negativo, un punto de vista muy punk, no hay futuro y cada vez vamos a estar peor. Pero ¿qué podemos hacer? Nada más que aguantar mientras los trancazos. Entonces, de ahí tomamos la frase de Resiste (Mamboska, comunicación personal, abril del 2012).

La campaña REZIZTE se basó en una serie de *stickers* y *paste up* del artista Shepard Fairey quien propuso un proyecto de *street art* que tuvo por nombre OBEY, el cual fue desarrollado en Estados Unidos en el año de 1989. El artista retomó el rostro de un luchador llamado André El Gigante, el cual convirtió en alto contraste y le agregó la palabra OBEY, con la que buscaba cuestionar la alienación de las personas en la sociedad capitalista, las cuales se limitaban a obedecer sin cuestionar las dinámicas sociales impuestas por el sistema económico. El colectivo retomó el estilo gráfico de representación de las piezas de OBEY con el fin de utilizarlo para la transmisión y reproducción de mensajes identitarios y críticos en la ciudad.

En este sentido, la campaña REZIZTE consistió en la utilización de diferentes íconos de la imagería popular mexicana como Tin Tan, Don Ramón, Cepillín, Chabelo, el Loco Valdés, el Chapulín Colorado, el Santo para crear y fomentar una identidad fronteriza de

la que los juarenses se enorgullecieran. Para ello se sumaron los diferentes integrantes del colectivo a las actividades de creación gráfica, por ejemplo, ayudaron en la elaboración de diseños, los cuales se caracterizaron por tener un elemento figurativo en alto contraste acompañado en la parte inferior de la palabra REZIZTE. Las propuestas fueron pensadas para formar parte del *street art*, específicamente, pretendían colocarlas en espacios abiertos reproduciéndolas con la técnica del esténcil en distintas superficies de la infraestructura como puentes, bardas de casas o edificios abandonados. Consideraban que la calle posibilitaría que el mensaje llegara a más personas, ya que no estarían limitados a ámbitos cerrados como los museos.



Fig. 4. Esténciles elaborados para la campaña REZIZTE. Año 2004. Fotografía tomada del Facebook de Yorch.

El primer mensaje de la campaña REZIZTE consistió en señalarle a los habitantes que aguantaran o se opusieran a las condiciones sociales desiguales en las que se encontraban, ya que las personas podrían decidir si querían continuar viviendo en opresión u organizarse para demandar a las instituciones políticas nuevas formas de justicia y distribución de los recursos naturales y económicos. El segundo, se asoció con transmitir un discurso de carácter identitario destinado a la creación de una identidad de los fronterizos, lo cual hicieron con la utilización de personajes populares de México.

(...) en la campaña *REZIZTE* manejamos la imagen de Tin Tan y Don Ramón con la palabra: Resiste que tiene un

doble significado de acuerdo con la situación en que te encuentres. Esa es la idea como tú te sientas te resistes de aguantarte y no hacer nada o de oponerte realmente. Consideramos nuestra postura es de oponernos, y, lo hacemos expresándonos. También, decíamos que todos en Juárez hacen una o la otra, o sea, o nos aguantamos a lo que suceda o nos oponemos totalmente, ya sea radical o menos, pero, tratamos de hacer la una o la otra. (Yorch, comunicación personal, septiembre del 2011).

La campaña REZIZTE fue un acto gráfico de significación urbana que mostró diversos modos de identificación social pues les señalaba a los ciudadanos maneras de representar y representarse colectivamente al interior y exterior de la sociedad fronteriza. Asimismo, la reproducción de los esténciles permitió que en las superficies de la infraestructura se creara un “proceso de apropiación de lugares que serán dotados de significados y, por ende, serán simbolizados, creando un entramado de proyecciones manifestadas en el tiempo que organizan un vivir en el espacio” (Reyes y Hinojosa, 2018, p.61). Así, las intervenciones gráficas fueron opciones públicas de identificación social que al estar pintadas en el ámbito urbano proporcionaron a las personas ideas para sobrellevar y entender sus vidas en Ciudad Juárez.



Fig. 5. Esténcil Don Ramón de la campaña REZIZTE. Año 2004. Fotografía del autor.

La campaña REZIZTE contribuyó de manera simbólica en la reconfiguración de los espacios de la ciudad al disputarle a los grupos de poder como el Estado los contenidos sociales democratizadores con los que intentaron el establecimiento de “nuevos valores y estilos de vida que, a su vez, demandan nuevas formas de diseño y de gestión de los lugares” (Berroeta y Vidal, 2012, p.67). Por tal motivo, los estenciles fueron presentados sobre la infraestructura para reconstruir el pasado identitario de los juarenses, y, paralelamente, ofrecerlo gráficamente en el presente donde emergerían nuevos principios identitarios orientados a la revalorización de las condiciones culturales de los habitantes de Ciudad Juárez.

El colectivo participó en la reconfiguración gráfica de los espacios desde

una situación desigual porque no poseían las condiciones materiales necesarias para efectuar un completo proceso de transformación física de la infraestructura e identitaria de la personalidad de la sociedad. La disparidad se debió a la “segregación de todo aquello que no tiene participación en los privilegios políticos, y a partir de lo cual se hace legítimo reivindicar el derecho a apoderarse, encontrar y reunir; lugares y objetos que respondan a determinadas “necesidades” no tenidas en cuenta y a determinadas funciones menospreciadas” (Berroeta y Vidal, 2012, p.70). Por ejemplo, la agrupación retomó las necesidades de representación para reclamar su derecho a ser identificados de forma positiva, específicamente, como una población resistente a los problemas cotidianos de la pobreza y las formas de violencia social en la urbe.

La reconfiguración gráfica y simbólica de la ciudad se materializó en la colocación de estenciles en diferentes puntos de la ciudad, por ejemplo, en las colonias Salvarcar y Zapata, así como en el puente vial Rotario, ubicado sobre la intersección Gómez Morín y Tecnológico. Además, pintaron sus propuestas en las avenidas Pérez Serna, Jilotepec, del Charro, etc. La distribución de las piezas de la campaña REZIZTE implicó que fueran presentadas en la infraestructura como opciones de rediseño del paisaje urbano porque expusieron contenidos discursivos alejados de lo publicitario y propagandístico para centrarse en cuestiones culturales. Asimismo, las obras gráficas otorgaron una nueva concepción de tipo artística a la infraestructura al utilizarla para la creación de entornos que facilitaban procesos comunicativos al compartir mensajes precisos respecto a la identidad y el contexto de Juárez.



Fig. 6. Esténcil Tin Tan. Campaña REZIZTE. Año 2004. Fotografía tomada del Facebook de Yorh.

La aportación de la campaña REZIZTE a la ciudad consistió en la sensibilización de los espacios pues presentaron a los esténciles como elementos gráficos que empatizaban con la sociedad juarense al proponerle una identidad a la ciudad y ofrecerle una palabra de aliento a los habitantes. También debe ser considerada como un conjunto de piezas gráficas que pretendían representar sentimientos sociales vinculados con el orgullo y la resistencia hacia la localidad. El proyecto debe ser entendido como un proceso de intervención discursiva que invitaba a las personas a identificarse con los íconos de la imagería popular mexicana para la construcción de una imagen en común que enmarcara “una serie de percepciones y sentimientos, que crean una visión significativa de una construcción del habitar” (Reyes y Hinojosa, 2018, p. 62).

La reconfiguración de los espacios debe ser considerada como un esfuerzo gráfico y conceptual más que una transformación de las estructuras físicas de Ciudad Juárez porque la pinta de los esténciles cambió parcialmente la imagen de alguna de las superficies al sensibilizarlas y hacerlas accesibles a las personas, lo cual derivó en procesos de

pertenencia hacia las entidades urbanas, las piezas y sus contenidos. Visto de esta manera, la campaña REZIZTE ayudó artísticamente en la construcción simbólica de los entornos de la localidad al proponer soluciones visuales a los problemas de la identidad colectiva de la sociedad juarense. Es decir, las acciones de intervención del colectivo se convirtieron en estrategias que buscaron dotar a los habitantes de nuevos referentes con los que se llenaran los vacíos históricos de la frontera.

La aceptación de la campaña REZIZTE por parte de la población se observó principalmente entre los jóvenes quienes fueron los que se apropiaron de los contenidos de las piezas gráficas empleándolas para identificarse socialmente con una postura ideológica subversiva y progresista que acercaba el arte a las personas en los espacios públicos. La identificación ocasionó que los seguidores del colectivo y de sus contenidos reconocieran a la agrupación con el nombre de REZIZTE, lo cual derivó que dejaran de llamarse *Maskara 656*. Es decir, la sociedad rebautizó al grupo con la palabra que formaba parte de las composiciones de esténciles.

Habíamos estado pintando algunos esténciles en las paredes, se estaba reflejando el trabajo en la calle, y, pusimos unos esténciles con la figura de Don Ramón y Tintan donde dice REZIZTE, después se convirtió en el nombre del colectivo porque fue más la palabra y el impacto de la imagen que nosotros mismos como personas dentro de un grupo que hace cosas. La imagen dijo ¿qué rollo? y la gente empezó a decir: los de REZIZTE, ¡ah! esa la hacen los REZIZTE, los de REZIZTE, o son REZIZTE. Poco a poco nos empezaron a decir el Colectivo REZIZTE, éramos colectivo Maskara 656, pero eso lo dejamos nada más para nosotros porque en realidad nadie nos intentaba reconocer de otra manera. Nos hicieron una entrevistita en El Diario en un especial que salía los domingos que se llamaba El Puente, ahí usaron más lo de REZIZTE. Te digo, mucho viene de ahí, más por la gente que nos empezó a decir como los REZIZTE, igual a la panadería le quisimos poner

de otra forma, no me acuerdo ni como le pusimos al lugar, pero la gente decía que la panadería *REZIZTE*. (Yorch, comunicación personal, septiembre del 2011).

El éxito de la campaña REZIZTE se observó entre los años 2004 a 2007, periodo en el que los integrantes desarrollaron nuevos proyectos de carácter artístico pues fueron invitados a exponer en galerías y museos de la ciudad donde introdujeron piezas propias de los entornos urbanos como cofres de carros, llantas, señalamientos viales para ser exhibidas de manera artística. Además, en la colonia Salvarcar al oriente de Ciudad Juárez emplearon los terrenos de la casa y panadería de los abuelos de Yorch con el fin de crear eventos culturales donde se presentaban bandas de rock, hip hop y ska. Así como peleas de lucha libre, se exponían fotografías, se pintaba y se recitaba poesía en vivo por diversos estudiantes de artes o personas interesadas en las disciplinas de las artes. El colectivo REZIZTE fue una de las primeras agrupaciones representativas del *street art* de Juárez que estuvieron constantemente interviniendo las calles, lo cual permitió que trascendieran en el ámbito de las artes callejeras de la frontera.

A modo de conclusión, la campaña Mujercidio convirtió a los señalamientos viales en soportes de expresión al poseer la capacidad de contener acciones de tipo contestatarias que cuestionaban el actuar de los tres niveles de gobierno respecto a la problemática de los feminicidios. Es decir, la primera forma en la que REZIZTE participó en la reconfiguración de la ciudad fue resignificando los usos sociales de los elementos del mobiliario urbano pues les agregó nuevos usos donde se exigía un alto total a los asesinatos y desapariciones de las mujeres de Juárez.

La segunda forma en la que el colectivo contribuyó en la reconfiguración de la urbe fue con la campaña REZIZTE, la cual se erigió como un proyecto artístico y social preocupado por la cultura, la sociedad y la historia de

la ciudad. Por lo que no solo buscaba la creación de una identidad gráfica de la sociedad fronteriza pues pretendió establecer un mensaje de aliento a los ciudadanos de Juárez al indicarles que aguantaran a la falta de condiciones materiales que no permitían el desarrollo correcto de sus vidas. Además, alentaron a los habitantes a que se opusiera a las injusticias y desigualdades que imperaban en el territorio fronterizo.

Entrevistas

Entrevista a Mamboska en abril del 2012

Entrevista a Yorch en septiembre del 2011

Referencias bibliográficas:

- Berroeta, T. H., & Vidal, M. T. (Diciembre de 2012). La noción de espacio público y la configuración de la ciudad: fundamentos para los relatos de pérdida, civilidad y disputa. *Polis, revista Latinoamericana*, 11(31), 57-80. doi:<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682012000100004>
- Bueno, Z. A. (2016). Espacio público, inseguridad y violencia en Ciudad Juárez (2007-2012). En S. J. Quintana, d. A. Barraza, R. L. Herrera, & J. S. Pineda, *Pensar la Ciudad* (págs. 57-79). Ciudad Juárez: Arrebol editorial.
- De la Llata, S. (Octubre de 2007). La construcción social del espacio en la ciudad sustentable: La gestión ciudadana como elemento esencial del diseño urbano. *Ambiente: Arquitectura & Sustentabilidad*(99), 1-17. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/287336001_La_construccion_social_del_espacio_en_la_ciudad_sustentable_La_gestion_ciudadana_como_elemento_esencial_del_diseño_urbano Published In Spanish The Social Construction of Space in the Sustainable City
- Delgado, V. C. (2016). Pensar las ciudades desde la geografía. En R. J. Vera, C. J. Olcina, & H. M. Hernández, *Paisaje, cultura territorial y vivencia de la Geografía. Libro homenaje al*

- profesor Alfredo Morales Gil (págs. 841-506). Alicante: Universidad de Alicante. doi:<https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/58747>
- Díaz, M. C. (julio-diciembre de 2021). Cartografía de feminicidios en Ciudad Juárez. Ellas tienen nombre, análisis de una propuesta articuladora de la memoria colectiva. *LA VENTANA*(54), 175-208. Obtenido de <https://www.scielo.org.mx/pdf/laven/v6n54/1405-9436-laven-6-54-175.pdf>
- Gaja, F. (1995). Los paradigmas urbanísticos y su influencia en la enseñanza del urbanismo en las escuelas técnicas superiores de arquitectura del Estado. *Ciudades*(2), 47-72. doi:<https://doi.org/10.24197/ciudades.02.1995.47-72>
- Gaviria, P. N. (julio-diciembre de 2022). Incidencias del arte urbano en la configuración de la ciudad. El caso de Medellín, Colombia. *Revista de Arquitectura*, 24(2), 27-36. doi:<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2022.24.3475>
- González, A. P. (2021). El concepto de capacidad de agencia en Giddens y su relación con el Desarrollo Social. *Ixaya. Revista universitaria de desarrollo social*, 11(20), 10-27. Obtenido de <http://revistaixaya.cucsh.udg.mx/index.php/ixa/article/view/7639>
- Guillén, B. (31 de enero de 2023). El último crimen feminicida de Ciudad Juárez: halladas tres mujeres degolladas en una misma casa. *El País*. Obtenido de <https://elpais.com/mexico/2023-01-31/el-ultimo-crimen-feminicida-de-ciudad-juarez-halladas-tres-mujeres-degolladas-en-una-misma-casa.html>
- Lamy, B. (enero-junio de 2019). Sociología urbana: evolución y renacimiento. *Quivera. Revista de Estudios Territoriales*, 21(1), 9-26. Obtenido de <https://www.redalyc.org/journal/401/40158875002/40158875002.pdf>
- Meza, J. (21 de enero de 2022). Registró Juárez más de 12 mil homicidios en la última década. *El Heraldo de Juárez*. Obtenido de <https://www.elheraldodejuarez.com.mx/local/juarez/registro-juarez-mas-de-12-mil-homicidios-en-la-ultima-decada-7758706.html>
- Miraglia, M., & Donato, L. J. (julio-diciembre de 2011). La construcción social de la ciudad. Una perspectiva de giros históricos. EL caso de la región metropolitana de Buenos Aires (RMBA). *Esencia y espacio*(33), 38-51. Obtenido de <http://repositoriodigital.ipn.mx/handle/123456789/25314>
- Monárrez, F. J. (abril de 2002). Feminicidio sexual serial en Ciudad Juárez: 1993-2001. *Debate Feminista*, 25, 279-305. Obtenido de <http://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/jspui/handle/123456789/59>
- Padrón, G. R., Marrero, R. E., Ferrán, F. Y., & Hernández, L. (junio-agosto de 2018). El arte calle como expresión de una ciudad creativa: Retos y debates. *Alcance. Revista cubana de información y comunicación*, 7(16), 49-71. Obtenido de <http://scielo.sld.cu/pdf/ralc/v7n16/2411-9970-ralc-7-16-49.pdf>
- Park, R. E. (1999). *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Pérez, R. I. (2015). Mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: la justicia apenas comienza. En A. S. Bernabéu, & G. C. Mena, *El feminicidio de Ciudad Juárez. Repercusiones legales y culturales de la impunidad* (págs. 103-124). Andalucía: Universidad Internacional de Andalucía.
- Reyes, T. M., & Hinojosa, F. I. (2018). El arte urbano como paisaje de la ciudad. En B. Lamy, *Apropiación del espacio. Sociedad y territorio* (págs. 59-73). Guanajuato: Universidad de Guanajuato y Mandorla. Obtenido de <https://www.researchgate.net/>

publication/363382584_El_arte_urbano_como_paisaje_de_la_ciudad

- Rodríguez, Á. O. (agosto de 2002). La ciudad que hace la maquila: el caso de Ciudad Juárez (México). *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, VII(119). Obtenido de <https://www.ub.edu/geocrit/sn/sn119-53.htm>
- Tamayo, F.-A. S. (enero-diciembre de 1994). Una revisión de las principales corrientes teóricas del análisis urbano. *Anuario de estudios urbanos, historia, cultura y diseño*(1), 72-117. Obtenido de <http://hdl.handle.net/11191/7422>
- Vilchis, V. A., Ayala, P. N., & Toscano, M. J. (2018). Maquiladoras de Ciudad Juárez, las inversiones un obstáculo para la sustentabilidad global. *Vinculatégica. Efan*, 317-322. Obtenido de http://www.web.facpya.uanl.mx/vinculategica/Vinculategica_3/35%20VILCHIS_AYALA_TOSCANO.pdf

Artículos:

ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL “SOUND CHES” DE TAKAKO SAITO

SEMIOTIC ANALYSIS OF “SOUND CHES” BY TAKAKO SAITO

Díaz Carrera, Diana Vanessa*

García Pereyra, Rutilio**

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
México

Resumen

El juego de ajedrez es mundialmente conocido. Se trata de un juego de tablero con piezas específicas que simulan una batalla. Este artículo estudia a través de la semiótica el caso del ajedrez diseñado por el japonés Takako Saito el cual omite las icónicas piezas del juego remplazándolas por cajas idénticas invitando a los jugadores a identificar nuevos signos para completar el juego. Los signos visuales característicos han sido omitidos y remplazados por signos auditivos lo cual desafía a los involucrados más allá de la típica partida de ajedrez. Se analizará esta adaptación del juego a través de los conceptos de semántica, sintaxis y pragmática para comprender la creación de este tablero y la relación que guarda con los jugadores. Es interesante hacer este análisis debido a que esta adaptación requiere de reinterpretar los símbolos ya convencionalizados típicos del juego. Es importante realizar un análisis de estos objetos a través de la semiótica para comprender a detalle el porqué de su configuración y el impacto que tienen en la sociedad actual ya sea en museos o en la vida cotidiana como cosas de uso diario.

Palabras clave: Semiótica, sintaxis, Semántica, Pragmática, Ajedrez.

Abstract

The game of chess is world famous. It is a board game with specific pieces that simulate a battle. The article below seeks to study through semiotics the case of chess designed by the Japanese Takako Saito, which omits the iconic pieces of the game, replacing them with identical boxes, inviting players to identify new signs to complete the game. The characteristic visual signs have been omitted and replaced by auditory signs, which challenges those involved beyond the typical chess game. This adaptation of the game will be analyzed through the concepts of semantics, syntax and pragmatics to understand the creation of this board and the relationship it has with the players. It is interesting to do this analysis because this adaptation requires reinterpreting the already conventionalized symbols typical of the game. It is important to carry out an analysis of these objects through semiotics to understand in detail the reason for their configuration and the impact they have on current society, whether in museums or in everyday life as things of daily use.

Keywords: Semiotics, syntax, Semantics, Pragmatics, Chess.

*Licenciada en Diseño Gráfico. Estudiante de posgrado en el Instituto de Arquitectura Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. <https://orcid.org/0009-0002-6602-0963>.

Correo: diazdianavanessa099@gmail.com

**Doctor en humanidades. Profesor de tiempo completo titular C en el Instituto de Arquitectura Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Nivel 1 sistema nacional de investigadores <https://orcid.org/0000-0003-0687-6495>. Correo: rutiliog@gmail.com

Finalizado: México, Junio-2023 / **Revisado:** Julio-2023 / **Aceptado:** Octubre-2023

Introducción

El ajedrez es un juego de mesa complejo que pone a prueba las habilidades mentales de dos contrincantes y que data desde hace cientos de años. No se conoce a ciencia cierta su origen exacto, aunque se señalan algunas especulaciones poco más aceptadas que otras. Lo que sí puede afirmarse con certeza es la permanencia de este juego hasta nuestros días siendo una actividad lúdica que requiere de gran destreza mental.

El partido simula una batalla en la cual dos jugadores combaten uno contra el otro hasta lograr derrotar al rey contrario. Para llevar a cabo esto existen una serie de reglas a seguir y de movimientos determinados dependiendo de cada pieza seleccionada.

El japonés Takako Saito desarrolló una serie de tableros de ajedrez de los cuales se estima un centenar dándoles un giro y desafiando la fórmula tradicional (cfr. Davis 2013). Cada tablero omitía principalmente los factores visuales comunes asociados al popular juego el cual ha convencionalizado cada una de sus piezas como símbolos propios a lo largo de la historia. De esta manera sus creaciones buscaban retar al usuario a encontrar nuevos símbolos para cada pieza utilizando el resto de los sentidos.

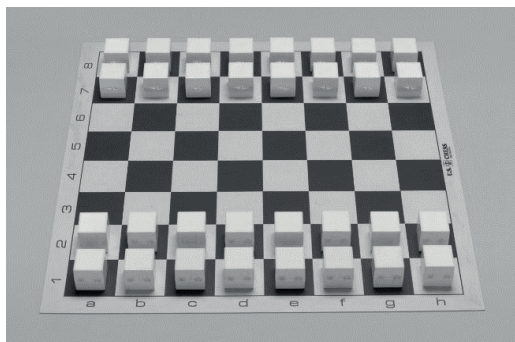


Imagen 1: Sound Chess de Takako Saito (1977). Tomada de <https://www.moma.org/collection/works/128119>

De entre sus múltiples interpretaciones del juego destaca el ajedrez de sonido creado en 1977.

El famoso *sound chess* fue un encargo para el artista quien previamente había desarrollado el *smell chess* (‘ajedrez para oler’ en inglés) en los años 60. Estas piezas se describen de la siguiente manera:

Las piezas de su Sound Chess están formadas por cajas de madera idénticas. La única definición característica de cada pieza es el sonido que hacen cuando los jugadores levantan e interactúan con cada caja. (Davis, 2023, p.6).

Takako Saito

El japonés Takako Saito fue un artista que nació en el año 1929. Sus obras exploran diversas áreas como el sonido, el espacio, los olores, los juegos, la ropa entre otros. Saito se desempeñó principalmente en la corriente fluxus durante los años 60 y 70 época en la que vivió en Alemania. Los aspectos principales que el artista aborda en su trabajo se basan en la vida cotidiana con una orientación hacia los espectadores. Además, muestra un interés por el material, el proceso de trabajo y el placer del tacto. (cfr. Stahal, 2019).

De entre sus obras es notable su fascinación por los juegos de ajedrez. Aunque no ha sido el único en intervenirlos (como el famoso *withe chess* de Yoko Ono¹) sus obras fueron muy reconocidas por el mundo artístico.

De sus obras más reconocidas está el *smell chess* que consistía en tubos de cristal con diversos olores que los jugadores debían de explorar para conocer de que pieza se trataba.

El *buchschachspiel* n°1 (que significa ‘libro de ajedrez’ en alemán) hecho a base de libros completamente blancos y negros que contienen instrucciones dentro de cada uno de ellos para continuar con la partida. El *drink chess* (‘ajedrez para beber’ en inglés) hecho con diferentes copas de vino que el jugador debe de probar. Y de entre sus obras más famosas está el *sound chess*.

¹ Yoko Ono fue una artista japonesa que se desempeñó dentro de la corriente Fluxus. Es también mundialmente conocida por haber sido cónyuge del músico británico Jhon Lenon.

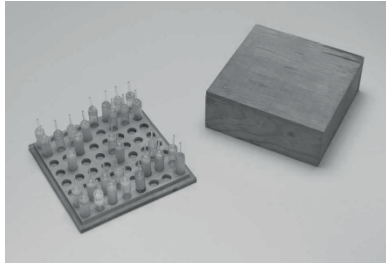


Imagen 2: Smell Chess, liquids de Takako Saito (1965). Tomada de <https://www.moma.org/collection/works/130571>

Pareciera en primera instancia que estos juegos carecen de sentido pues parece ilógico que se pueda llevar a cabo una partida común con piezas totalmente idénticas, hojas de papel, copas de vino u otros objetos fuera del contexto del juego tradicional.

A continuación, se realiza un análisis semiótico considerando a las categorías semióticas de la sintaxis, semántica y pragmática del tablero *sound chess* cuya característica principal es omitir los signos visuales del juego para remplazarlos por signos sonoros. Este análisis desde la semiótica sirve para mejorar la comprensión de este.

Sintaxis

El tablero está hecho de un tapete plástico y tiene impresa una cuadrícula con 64 cuadros (8 columnas y 8 filas) de colores blanco y negro intercalados. A los lados de esta cuadrícula cuenta con nomenclaturas alfanuméricas para identificar las coordenadas de cada casilla. Por un lado, A, b, c...h y por otro 1,2,3...8.

Contiene también treinta y dos cajas de plástico en color blanco que contienen diversos objetos en su interior (variando según la pieza de la que se trate) los cuales emiten distintos sonidos al impacto con la superficie.

De estas 32 cajas ocho se encuentran vacías y ocho llenas de cemento en el interior. dos contienen un solo grano de arroz, dos llevan varios granos de trigo, otras dos contienen una bola de acero mientras que otro par posee varias de ellas en el interior. Cuatro

de ellas guardan granos de maíz mientras que un par de estas tienen solamente un grano en el interior. Existe una pareja de cajas que lleva dentro campanas una de estas cargando solo un ejemplar mientras que la otra carga más de uno. Y finalmente ambos cubos restantes tienen gomas de caucho. De la misma manera que ocurre con todos los pares anteriores estas últimas piezas llevan el objeto mencionado de manera singular y plural respectivamente.

Además, el juego original contiene una hoja mecanografiada con adiciones a lápiz hechas por el mismo artista que sirve de guía para las personas que gusten utilizar el juego.

Las medidas correspondientes a cada caja son: 1 9/16 x 1 5/16 x 1 5/16" (4 x 3,3 x 3,3 cm). Las dimensiones de la hoja de papel que lleva las instrucciones son: 5 7/16 x 7 7/8" (13,8 x 20 cm) Y finalmente el tamaño del tablero plástico equivale a: 19 3/4 x 20 1/16" (50,2 x 51 cm)

Semántica

Para lograr identificar cada pieza hay que interactuar con las cajas ya que a simple vista su forma, dimensiones y textura es idéntica.

Adicional al sonido que realizan, para diferenciar a los peones que serían de un color de los opuestos 8 cajas están vacías en su interior mientras que otras están llenas de cemento lo cual también genera una diferencia de pesos siendo las cajas vacías las equivalentes al color blanco y las cajas con más peso por ende las del color negro. Estos nos remiten a una abstracción del color. Ya que, al eliminar al factor distintivo cromático de las piezas, Saïto busca plasmar esta distinción a través de lo que evocan perceptivamente ambos colores.

El color blanco es percibido como la ausencia de color esto debido a que no hay manera de crearle a través de otros colores y suele ser el color natural del papel antes de utilizarse. Además, su claridad permite plasmar en el a los demás colores. Es un

símbolo de pureza e inocencia y es visto comúnmente en el ámbito religioso debido a estas connotaciones.

Por otra parte, el color negro evoca misterio y pesadez, aunque también denota elegancia. Este color es formado a través de la adición de todos los colores y contrario al blanco no refleja la luz. Este color en la cultura occidental también denota luto.

El color blanco, símbolo de ligereza y la ausencia de color es representado con un peso ligero al dejar el interior de la pieza vacío. Contrario a ello se encuentra el color negro, visualmente más pesado en una composición gráfica por lo cual estas piezas fueron rellenas por cemento.

Una vez hecha esta distinción se debe de determinar de qué manera serán diferenciadas las demás piezas del juego acorde al sonido que emitan. Siguiendo el principio de abstracción cromática de los peones, las piezas se dividen en relación a su peso respecto a las demás.

Primero se encuentran las piezas “blancas” cuyo distintivo es la ligereza. En las esquinas posteriores las torres son identificadas por el sonido que emite un solo grano de arroz que hay en el interior de cada una.

Después del lado derecho de ambas se encuentra la posición correspondiente a los dos caballos cuyo sonido al agitarse es el de una sola bola de acero. Avanzando en dirección al centro se encuentran los alfiles cuya caja contiene un grano de maíz. Y finalmente en el centro el rey y la reina emiten los sonidos de una campana y una goma respectivamente.

Las piezas “negras” cuyo distintivo es ser más pesadas que las opuestas llevan objetos similares en su interior variando principalmente en cantidad para generar a su vez más peso y un sonido distinto. En el caso de las torres estas tienen en su interior varios granos de trigo. Seguidas por los caballos que

contienen varias bolas de acero, los alfiles con más de un grano de maíz y el rey y reina con varias campanas y gomas dentro los cubos respectivamente.

Ahora bien, el objeto dentro de cada caja esta arraigado a la jerarquización de las piezas. Los peones son las piezas de menor valor en el juego. Simbolizan solamente a soldados de infantería que en una batalla son prescindibles, aunque necesarios, para lograr la victoria. La pérdida de uno de ellos no afecta en gran medida al desempeño del partido. Tradicionalmente estas piezas tienen dimensiones menores a las demás lo cual visualmente jerarquiza su menor rango. Es por ello que para demostrar su valor inferior al de la caballería contienen un relleno solido de cemento o no contienen nada imposibilitando que produzcan algún otro sonido que no sea el de la pieza misma contra el tablero.

Por otra parte, las torres simbolizan a una estructura que servía como defensa estratégica en los campos de batalla. Estas simbolizan una fortificación (cfr. Morales y Rosales 2017). A su vez, unas se encuentran rellenas de arroz y otras de trigo. Ambos son cereales y poseen un tallo de gran longitud (como las estructuras alargadas de las torres). Es curioso como estas piezas junto con los peones son las únicas que varían en el contenido y no solo en la cantidad con respecto a su pieza del color opuesto. El sonido emitido por ambos casos será muy tenue.

Los caballos son una pieza clave de infantería. Son importantes a lo largo del juego y representados con piezas de acero. El acero al contacto con las paredes de la caja producirá un sonido fuerte. Esto puede asemejarse a lo ruidoso del andar de los caballos. Además, el acero es un metal resistente lo cual se puede asemejar con la importancia de la pieza en el partido.

El alfil representa a una figura religiosa de un menor rango según mencionan Morales y Rosales (2017) y en esta adaptación posee granos de maíz. Estos emiten un sonido más

elevado que el del arroz o trigo, pero menor que el de una bola de acero evidenciando su jerarquización y valor en el juego.

La figura del rey es vital para juego puesto que una vez perdida esta pieza la partida llega a su fin. En un ajedrez tradicional viene representado por una figura más alta a las demás que emula una corona en la parte superior. En este tablero posee en su interior un elemento cuya función principal es la de emitir sonido. La campana por sí misma emite una señal auditiva al ser golpeada y de todos los objetos mencionados será el más ruidoso y fácil de identificar asociándolo así a la pieza principal de todo el tablero para ambos equipos. Además, el sonido de la campana es utilizado para anunciar el inicio o fin de ciertos lapsos. En un ámbito escolar este símbolo representa la entrada o salida de clases, en una pelea de boxeo el final de cada round y en la iglesia el anuncio de alguna boda, fallecimiento o el inicio de la misa. Sin embargo, en el contexto analizado podría representarse como el fin de la partida.

Por último, para la reina se han introducido gomas de caucho dentro de los cubos. El caucho es silencioso, no emite sonido alguno por sí solo. Sin embargo, al golpear con las caras de cubo debe de producir un sonido hueco y distinguible, pues además su peso y densidad superan a los diversos granos contenidos en otras piezas. Por otra parte, el sonido es menos evidente que el del rey y del caballo ambos conformados por metales. El papel de esta pieza es fundamental en el partido pues protege principalmente al rey y aunque una vez perdida no se termina el juego si implica que la pieza principal se encuentra desprotegida.

Pragmática

Es necesaria la interacción de los jugadores con cada pieza para llevar a cabo el juego y poder identificar de que pieza se trata. Como menciona Morris “algo es un signo sí, y sólo sí, algún intérprete lo considera signo de algo” (Morris, 1971, p. 28). Por ende, si

nadie juega con él y pone a prueba sus sentidos se pierde la intención del diseño de Saito. Este ajedrez en particular emite distintos signos sonoros. Estos evocan a la pieza en el interior la cuál no está a la vista, pero gracias al símbolo índice del ruido que produce el impacto de esta con la caja se pueden adivinar las distintas ubicaciones de cada objeto. Es trabajo del usuario atribuir estos sonidos a cada pieza para desempeñar una partida de acuerdo a las reglas originales. Además, las instrucciones que vienen en la hoja de papel son fundamentales para lograr el objetivo ya que sin ellas cada pieza carece de sentido pues al no ser capaces de ser interpretadas por el jugador la intención de este diseño es inútil.

Autores mencionan que las diversas interpretaciones de los tableros de este artista no buscan invitar al usuario a jugar de manera convencional. Davis menciona lo siguiente respecto a estas obras:

Los juegos de ajedrez de Saito no fueron diseñados para función, sino para probar los diferentes sentidos de cada jugador mientras jugaban, haciendo así de los jugadores una parte necesaria de cada obra de arte. (Davis, 2023, p.6)

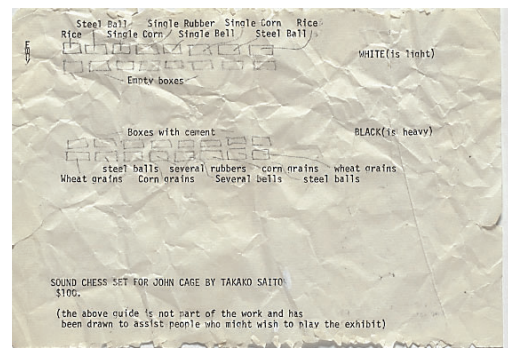


Imagen 3: Instructivo del Sound Chess de Takako Saito (1977). Tomada de <https://www.moma.org/collection/works/128119>

Mencionado todo lo anterior es evidente como este objeto no busca relacionarse con el usuario de manera tradicional como un juego lúdico. Se presenta por otra parte como una obra de arte dotado de una particularidad única y un proceso creativo meticuloso. El

usuario que guste de realizar partidas de ajedrez notaría rápidamente que con el *sound chess* su principal objetivo iría más allá de consumir el mayor número de piezas de su oponente hasta lograr un jaque mate. Al utilizarlo necesitaría hacer uso de sus sentidos del oído y tacto para identificar a las piezas lo cual se vuelve el principal reto a superar por encima del juego tradicional.

De esta manera esta obra invita al espectador a involucrarse más profundamente con las piezas y explorar sus sentidos a medida que avanza la partida. Representa una deconstrucción del juego tradicional.

En términos de diseño, la propuesta no resulta nada ergonómica pues la comodidad al jugar una partida no está considerada en proceso creativo del producto. Teniendo en cuenta el concepto de ergonomía de la siguiente manera: “es definida como la disciplina científica que estudia el diseño de los sistemas donde las personas realizan su trabajo” (Cañas y Waern, 2003, p. 66) es evidente notar que este diseño no considera la comodidad de los jugadores. No resulta sencillo jugar con este tablero sumando a esto que el ajedrez requiere de cierta complejidad al ejecutarse. La uniformidad de cada pieza genera en el usuario una confusión instantánea que representa un obstáculo para llevar a cabo su cometido. Por el contrario, este particular objeto busca sacar al usuario de un entorno que podría denominarse como cómodo e invitarlo a explorar distintas alternativas que en cuestión ergonómica no le benefician ni le facilitan la tarea y, contrariamente, lo hacen aún más susceptible de cometer errores y confundirse en el proceso.

Conclusión

El tomar los elementos más icónicos del juego y remplazarlos por otras opciones que buscan explorar otras alternativas sensoriales sitúan al tradicional juego de ajedrez y a sus usuarios fuera de su zona de confort. De esta manera alterando la sintaxis (los elementos que lo componen y su orden) y por consiguiente la semántica (el significado de

estos elementos) se ha cambiado el contexto (la pragmática) de esta actividad situándolo como una pieza de arte pues su objetivo ahora va más allá del entretenimiento lúdico y su finalidad misma ha cambiado. Cuando a un objeto convencionalizado le es alterado algún factor o le es situado en otro contexto todo el texto que se refiere a él se verá afectado.

Particularmente mencionando al juego del ajedrez existen diversas opiniones sobre su verdadero sentido original. Como menciona la siguiente cita:

¿qué es el ajedrez, una ciencia, un deporte, un arte, un juego? En nuestra opinión ya en el siglo XIII se encontró la respuesta correcta: el ajedrez es un juego (Bordons, 2007, p. 199).

Sin embargo, Saito decidió en sus múltiples creaciones pensarlo como una obra de arte sacándolo del contexto habitual de juego o deporte alterando sus elementos básicos. Su valor no depende del precio de sus materiales (bastante económicos en este caso) sino del arte conceptual detrás del proceso creativo. Dentro del amplia área de las artes, este tablero podría situarse en la corriente moderna de arte-objeto que se define de a siguiente manera “El Arte-Objeto trata de descontextualizar los objetos para otorgarles una nueva identidad.” (Vargas y Oguri, 2013, p.13) En el siglo pasado esta corriente apareció con las obras de Duchamp y el famoso *redy made* proveniente del dadaísmo.

Sin embargo, esta práctica se asemeja y es mejor clasificada como producto de la corriente fluxus que es un derivado igualmente del dadaísmo y que descontextualiza al objeto para dotarlo de un nuevo sentido lo cual hace referencia a la pragmática de estas obras. La corriente se describe de la siguiente manera:

Las características de Fluxus fueron: globalismo, unidad de arte y vida, intermedia, experimentalismo, azar, alegría, sencillez, implícito, ejemplificación, especificidad, presencia en el tiempo y la musicalidad (Wilmer, 2017, p. 60).

Como reflejo de la sociedad en ese periodo histórico el objeto comienza a tomar un papel en el arte y por primera vez se es visto en galerías como obra con un discurso propio reflejando la importancia el objeto cotidiano en la vida de las personas.

Este juego requiere de una gran destreza mental y concentración. La serie de ajedreces creados por takako saito refleja la capacidad cognitiva del ser humano y como a través de los sentidos interpreta su entorno. En la actualidad se ha popularizado el ajedrez por computadora lo que reduce esta práctica a un algoritmo que pueden reproducir las máquinas. En ese sentido la propuesta de los ajedreces del japonés Saito adquieren un nuevo valor agregado al ser exclusivos para el uso humano y alejándose de la posibilidad de transformar estos tableros tan particulares a programas. Ya que esta descontextualización aleja al juego de su intención original y lo transforma en una obra que busca explorar los sentidos del ser humano. La reducción del juego que busca retar la mente humana a un programa elimina de igual manera la intención primordial del ajedrez y poco a poco lo deshumaniza transformándolo en una serie de códigos.

De este análisis cabe destacar el contexto en el que estos juegos son utilizados ya que de ello dependerá la pragmática del mismo.

La forma en que se presenta e interpreta [el ajedrez] es siempre un reflejo de los tiempos. El ajedrez es también moldeado e influenciado por diferencias culturales e incluso lingüísticas (Davis, 2022, p.2).

Con esta afirmación se puede decir que las propuestas de Takako Saito representan a este juego en una época concreta influenciado por el paso de lo banal a lo artístico rompiendo con lo establecido.

Referencias bibliográficas:

Libros

Morris C. (1971). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Mouton: La haya-París.

Artículos

Bordons Alba, Cesar. (2007). “El ajedrez, juego de reyes”. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsies*, 5, 191-263.

Cañas, José. y Waerns Yvonne. (2003). “Ergonomía cognitiva”. *Alta dirección*, 227, 66-70

Davis Holden. (2023). “Conceptualizing Chess: An Examination of Contemporary Chess Set Design.” *Johns Hopkins University*, 3(1).

Lushetich Natasha. (2011). “Ludus Populi”: The Practice of Nonsense. *Theatre Journal*, 63(1), 23–41. <http://www.jstor.org/stable/41307503>

Vargas Elizabeth Cesar y Oguri Linda Emi. (2013). “El arte-objeto¿ es diseño industrial?”. *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, (14), 9-20.

Vega Morales Katia Ariadna. y Rosales Cinco Rosa Amelia (2017). ”Asociación de significados a partir de la interacción de forma y color en el diseño del ajedrez”.

Wilmer Stephen. (2017). “After Dada: Fluxus as a nomadic art movement”. *New Theatre Quarterly*, 33(1), 59-64.

Paginas web

Johannes Stah (2019) <https://takakosaito.com/impresum/>

Museo MoMA.(2008) Takako Saito Sound Chess <https://www.moma.org/collection/works/128119>



ENTONCES ¿PARA QUÉ SIRVE LA SEMÁNTICA?

SO, WHAT IS SEMANTICS FOR?

Petit Castellano, Rainier Jesús*

Universidad Nacional Experimental «Francisco de Miranda»
Venezuela

Resumen

Crítica a la afirmación de que la semántica no sirve para analizar metáforas y otras significaciones connotativas (afirmación proveniente de algunos autores y colegas que profesan la pragmática como método de análisis discursivo). Se refuta, con base en diversas citas y contraejemplos, tales posiciones negadoras, y se concluye el artículo con un microanálisis de tipo estructural que demuestra el poder de desciframiento de la semántica.

Palabras clave: semántica, pragmática, metáfora, sema, connotación.

Abstract

Criticism of the statement that semantics is not useful for analyzing metaphors and other connotative meanings (a statement coming from some authors and colleagues who profess pragmatics as a method of discursive analysis). Such negating positions are refuted, based on various quotes and counterexamples, and the article concludes with a structural microanalysis that demonstrates the deciphering power of semantics.

Key words: semantics, pragmatics, metaphor, seme, connotation.

*Licenciado en educación en lengua. Mención: Lengua, literatura y latín. Cursante de la maestría en enseñanza de la lectura y la escritura (UNEFM, Coro, Falcón). ORCID: 0009-0002-2436-7934
Correo: castellanounefm@gmail.com

Finalizado: Falcón, Septiembre-2023 / **Revisado:** Octubre-2023 / **Aceptado:** Diciembre-2023

Plantearé una discusión en torno a ciertas afirmaciones sostenidas por María Victoria Escandell Vidal, autora de *Introducción a la pragmática*, sobre la semántica y la insuficiencia o inutilidad de esta para el análisis de las metáforas.

Este es un tema sobre el que he escrito antes. Las siguientes líneas reiteran la misma defensa de la semiótica y su poder de desciframiento de traslados semánticos y simbologías, solo que acá me tomo el trabajo de demostrar con el análisis puntual de un poema no solo la validez del método semiótico sino también la inconsistencia y superficialidad de algunas desestimaciones provenientes de algunos pragmáticos.

En efecto, no puede sostenerse que las metáforas:

a) «*se producen —y por ello se reconocen— cuando se combinan sintagmáticamente dos o más unidades léxicas con rasgos incompatibles*» (p. 189); y que es «*inadecuado (...) el tratamiento de la metáfora en términos semánticos*» (p. 192), pues si hubiese incompatibilidad sémica no habría lugar para el traslado semántico, es decir: al menos un sema es común a los núcleos sémicos de los lexemas relacionados, y ello permite la sustitución paradigmática de un término-objeto por otro. Por ejemplo, los lexemas «diente» y «perla», pertenecientes a campos semánticos disímiles y, por consiguiente, portadores de semas nucleares dispares, comparten, sin embargo, los rasgos distintivos /blancor/ + /dureza/, los cuales permiten la expresión tropológica «*Las perlas de tu boca*».

Henry, citado por Ángel Marchese y Joaquín Forradellas (1986, págs. 257 y 258), explica lo siguiente:

Así en *cabellos de oro* tenemos dos campos sémicos—los relativos a *cabellos* y a *oro*— con rasgos, componentes o semas bastante distintos, excepto uno—el color—, que puede permitir el desplazamiento semántico:

oro: color «amarillo» (y no «blanco»)

cabellos: color «rubio» (y no «negro», «castaño», etc.).

El rasgo común *amarillo-rubio* permite la formación de la metáfora:

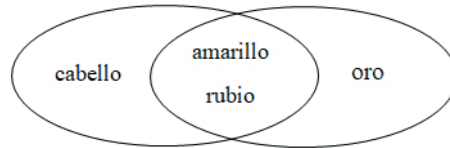


ILUSTRACIÓN 1. Marchese y Forradellas (1986: 258)

b) Que «*Puesto que los nombres propios no tienen significado, es difícil suponer cómo podrían entrar en conflicto sus rasgos semánticos con los de otra palabra*» (p. 193). El problema, desde la perspectiva de Escandell, estriba en la conceptualización de la metáfora como una *forma de expresión en que sus componentes están en conflicto semántico*, cuando de lo que se trata es de lo contrario: **COINCIDENCIA DE AL MENOS UN RASGO MÍNIMO DISTINTIVO O SEMA**¹. Pero tratándose de antropónimos, hay que aclarar que, si bien estos carecen de rasgos diferenciales del contenido, sí portan, en cambio, **roles temáticos**, que obedecen a una puesta en discurso; y son dichos roles los que permiten, en estos casos, el traslado metafórico, (véase Tabla 1).

Lo mismo sucede con los zoónimos «zorro-a», «perro-a», «burro-a», «rata», «tigre», «hiena», «sapo», «víbora», etc. (véase la Tabla 2). Solo resta añadir que metáforas como las precitadas se manifiestan

¹ A. J. Greimas y J. Courtés, en *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1990: 255) señalan exactamente lo contrario de lo sostenido por Escandell: la metáfora es «el resultado de sustituir un lexema por otro, **sustitución operada sobre un fondo de equivalencia semántica** y en un contexto dado.» (énfasis mío). Evidentemente, la equivalencia no es total sino parcial, como venimos diciendo. De igual modo, Theodor Lewandowski señala que la metáfora es una «transposición consciente e intencional basada en las similitudes semánticas, con fines estéticos (Ullman, *Lenguaje y estilo*); sustitución de una expresión/un enunciado por otro con el que tiene al menos un rasgo semántico en común.» (1992, p. 224).

ACTOR	LEXEMA
«Aquiles»	«león»
Roles temáticos: /guerrero/ + /griego/ + /semidiós/ + /valiente/ + /ágil/ + /agresivo/ (= /fiero/)...	Sema connotativo: /valor/ (proviene de la observación de que los leones son feroces, fuertes y exhiben acometividad)
Aquiles es un león.	

TABLA 1. Petit Castellano, Rainier J. (2023)

ACTOR	ROLES TEMÁTICOS	SEMEMA SUSTITUTIVO	ENUNCIADO METAFÓRICO ¹
«Diego de La Vega»	/astuto/ + /justiciero/ + /arriesgado/ + /jinete/ + /espadachín/ + /ágil/ + /rápido/ + /enmascarado/, etc.	«ZORRO»	Diego de La Vega es un zorro → → → → → ↓ astuto
		Sema connotativo: /astucia/ (proviene de la observación de que los zorros son animales astutos, además de rápidos)	
«Agamenón»	/rey/ + /despreciable/ + /invasor/ + /comandante/ + /guerrero/ + /poderoso/ + /ambicioso/ + /griego/, etc.	«perro»	Agamenón es un perro → → → → → ↓ despreciable
		Sema connotativo: /despreciabilidad ²	

TABLA 2. Petit Castellano, Rainier J. (2023)

por la transferencia de un sema connotativo o ideológico (vale decir: un clasema, que no integra el núcleo sémico del zoonimo, pero se origina en la observación culturalmente determinada). Estos clasemas suelen integrarse, sin embargo, en el transcurso de la historia, al contenido de los lexemas, incrementando sus virtualidades semánticas. Como señala Greimas en *Semántica estructural*:

(...) el lexema es igualmente un lugar de encuentro histórico. En efecto, a pesar de su carácter fijo, el lexema pertenece al orden del evento y se halla, como tal, sometido a la historia. Quiere ello

decir que, en el curso de la historia, los lexemas se enriquecen con nuevos semas, pero que esa misma historia (...) puede desposeer a los lexemas de algunos de sus semas. (1987: 57).

(Queremos poner de relieve la afirmación de que el lexema «*pertenece al orden del evento y se halla, como tal, sometido a la historia*», pues establece de forma natural, lógica y sencilla el nexo entre la epistemología estructuralista y la epistemología pragmática. En efecto: ¿no es «*el evento*» —social, geográfica, cultural e históricamente condicionado— el mismo acto

¹ Las flechas horizontales señalan el eje sintagmático o de relaciones in praesentia; la vertical, el paradigmático o eje de las relaciones virtuales o in absentia. El conjunto de ambas da cuenta de la relación de sustitución entre el término recto, literal o denotativo y el término metafórico.

² A propósito de «can» y «perro», Roque Barcia (1940: 106) señala lo siguiente: «(...) Perro, cuya etimología ignoro, es más bien palabra de desprecio y de insulto. Así decimos: perro judío. Nada más fuera de propósito que decir equivalentemente: can judío. De perro se derivan las voces perrera, perrería, perrada, perruno, perruna, perramente, aperrearse, etcétera. Así decimos: me ha hecho una perrada. Nada más extraño ni más absurdo que decir: me ha hecho una caninada. (...) Perro es un término vulgar.»

de lenguaje, contextualmente determinado?... Con esto quedan superadas las aparentes contradicciones e incompatibilidades entre estructuralismo y pragmatismo).

d) Que «*La semántica debe ocuparse del significado de las oraciones, y debe asignar a cada oración un significado determinado por sus propias reglas, sin traspasar el umbral de lo lingüístico*» (p. 196). Esta afirmación —cuyo fundamento desconozco— omite el hecho de que desde mediados del pasado siglo la semántica dejó de ser solo léxica y oracional o frástica, para ser también discursiva o textual. Hace décadas, la semántica rebasó los límites del signo lingüístico o de las solas lexicología y lexicografía. Ya bajo aquel estado del conocimiento (¡incluso antes!) se entendía que la significación es un hecho que va más allá de lo meramente léxico, que la comunicación es dialógica, discursiva, sumergida en el lodo de la historia, con su complejidad y conflictividad ideológica. Suelen citarse como precursores del pensamiento pragmático a Peirce, a Searle, a Austin, a Grice, pero se omite también el nombre de esotro precursor, soviético, llamado Valentín Nikolaievich Voloshinov, quien desde la semiótica postuló que el signo (**todo signo, independientemente de su materia significante; y, por lo tanto, todo discurso o práctica semiótica**) es ideológico; que las ideologías son sociales y se instalan en la consciencia individual, de lo cual se deriva que el signo y el discurso son de naturaleza social y emanan de la interacción interindividual. Ello es un precedente de la pragmática, y establece otro nexo entre la semántica (que es un tipo de semiótica) y la pragmática.

e) Que «*como señala Davidson (1980: 238), desde un punto de vista estrictamente semántico, “las metáforas significan lo que significan las palabras que la componen en su sentido más literal: nada más”*» (p. 196). Totalmente falso, pues de ser así no se

² Pienso, verbigracia, en Von Humboldt, quien en su momento decía que el lenguaje no es un ergon sino energiea (no es un estado sino actividad, creatividad).

conceptuaría la metáfora, desde la antigüedad, como tropo, traslado semántico, expresión figurada o indirecta. Desde la semántica más clásica y tradicional hasta la moderna y discursiva, se entiende que la metáfora nada tiene que ver con la denotación o sentido recto de un término sino con un valor secundario, añadido por connotación. Tal como señalan Marchese y Forradellas (ob. cit., p. 256), «*En cabellos de oro la metáfora de oro no indica, como es obvio, un referente, sino un significado traslaticio, es decir, distinto del literal. La metáfora, como la metonimia y la sinécdoque, realiza un desplazamiento del significado*» (énfasis míos).

f) O que «*lo único que puede decir una teoría semántica es que una oración como (21) “Este hombre es un buitre” es una falsedad categorial porque establece una clasificación anómala; pero no puede decir nada más sobre su interpretación*» (p. 196). Hacer este tipo de aseveraciones implica otorgarle un papel bastante pobre a la semántica hodierna. No hay, que sepamos, una teoría semántica que vea un enunciado semejante de tal manera. Es decir: no habría «clasificación anómala» ni ninguna etiqueta tan simplista. Pareciera que los críticos de la semántica la equiparan con la lógica, con sus silogismos y construcciones unívocas. Pareciera que, para estos críticos, los semantistas verían en expresiones como «*la falda de la montaña*», «*el pie de la montaña*», «*pie de página*», «*cerro prendido*» (= «*pelirrojo*»), etc., expresiones absurdas e ilógicas, *por no corresponder a las condiciones veritativas*, por inverosímiles, etc. La semántica actual no se rige por tales criterios de análisis, pues bajo sus postulados entendemos que la metáfora es una ficción creadora de nuevos efectos de sentido. El fenómeno se entiende así desde la antigüedad clásica; de hecho, la modernidad solo ha rebautizado con metalenguaje nuevo lo que ya tenía nombre en tiempos pretéritos. Así, desde la semántica actual veríamos tal expresión como una metáfora, justamente, basada en un rasgo connotativo (proveniente de la observación culturalmente determinada,

insistimos), según el cual los buitres son aves rapaces, depredadoras, carroñeras. Si un hombre (o un fondo financiero, p. ej.) es calificado de «*buitre*» es porque despoja a la gente de su dinero, etc.

En suma: para Escandell Vidal, «*un enfoque semántico de la metáfora no resulta adecuado: o bien no describe correctamente el significado de las metáforas, o bien no se desarrolla dentro de los límites de una teoría semántica*» (p. 195). Para apuntalar más nuestra postura, nos tomaremos el trabajo de prolongar este estudio con un análisis semiótico del poema-adivinanza ¿*Qué es cosa y cosa?*, atribuido a Góngora (finales del siglo XVI).

I

Decid qué es aquello tieso
con dos limones al cabo,
barbado a guisa de nabo,
blando y duro como hueso;
de corajudo y travieso
lloraba leche sabrosa:
¿qué es cosa y cosa?

II

¿Qué es aquello que se lanza
por las riberas del Júcar?
Parece caña de azúcar,
aunque da botes de lanza;
hiere, sin tomar venganza
de la parte querellosa;
¿qué es cosa y cosa?

III

Aquel ojal que está hecho
junto de Fuenterrabía,
digáisme, señora mía:
¿cómo es ancho siendo estrecho?
Y ¿por qué, mirando al techo,
es su fruta más sabrosa?
¿qué es cosa y cosa?

IV

¿Por qué vuela pico a viento,
y sin comer hace papo?
¿Por qué, cuanto más le atapo,
más se abre de contento?
Y, si es tintero de asiento,
¿cómo bulle y no reposa?
¿qué es cosa y cosa?

Como todo texto que juega con las connotaciones y dobles sentidos, pudiéramos pensar que el autor quizá hacía referencia (con picardía) a otra cosa distinta de lo sexual (que es la primera impresión que causa en nosotros el texto). Pero hay un acuerdo general en catalogarlo como poema erótico-jocoso. Nos basaremos en esa lectura institucionalizada, y la refrendaremos con la definición del término «*archilector*», propuesto por Rifaterre y citado por Marchese y Forradellas (ob. cit., p. 35):

(...) el archilector es un instrumento para poner de relieve los estímulos de un texto: nos proveerá de la información constituida por todas las respuestas o reacciones suscitadas por un texto literario. Se puede considerar, por ejemplo, como archilector la historia de la crítica, el conjunto de lecturas y de observaciones pertinentes a los aspectos estilísticos de una obra. El crítico considerará al archilector como una especie de código de referencia para plantear su trabajo interpretativo.

El término en cuestión es, a todas luces, de naturaleza contextual, y guarda nexos con el concepto de «*información pragmática*» expuesto por Escandell (ob. cit., p. 31).

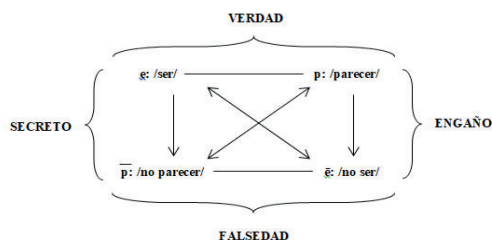
Procederemos a microanalizar las figuras sémicas presentes en el texto:

FIGURAS SÉMICAS (TÉRMINOS IN PRAESENTIA)	SEMAS NUCLEARES E ISOTOPIÁS FIGURATIVAS	SEMEMA (TÉRMINO IN ABSENTIA)	CONECTORES	CLASEMA E ISOTOPIÍA TEMÁTICA
«lloraba leche sabrosa»	/liquidez/ + /expulsión/ + /fuidez/ + /blancor/	«Eyaculaba»	/liquidez/ + /expulsión/+ /fuidez/ + /blancor/	/sexual/
«tieso», «blando y duro como hueso»	/dureza/ + /blandura/	«Pene erecto»	/dureza/ + /blandura/ + /pilosidad/ + /alargado/ + /carnal/	
«barbado»	/pilosidad/ + /abundancia/			
«se lanza»	/movimiento/ + /fuerza/ + /dirección/ + /anterioridad/			
«a guisa de nabo», «parece caña de azúcar»	/alargado/			
«hiere sin tomar venganza»	/contacto/ + /abrimiento/ + /carnal/ + /fuerza/ + /movimiento/ + /no daño/ + /no violencia/ + /no oposición/ + /no disforia/			
«con dos limones al cabo»	/esferoide/ + /duplicidad/ + /extremidad/	«Testículos»	/esferoide/ + /duplicidad/	

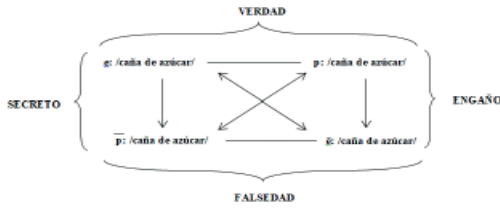
TABLA 3. Petit Castellano, Rainier J. (2023)

La isotopía figurativa o denotativa del texto nos ubica en el ámbito de lo material, de las cualidades físicas (/liquidez/ + /expulsión/ + /dureza/ + /esferoide/ + /contacto/, etc.). Pero la isotopía temática o nivel profundo del texto nos habla de una significación sexual. Este efecto de sentido se da sobre dos figuras: la metáfora y la comparación. La primera se da con base en los semas nucleares, que funcionan como conectores sémicos, y son los que permiten el traslado semántico de «lloraba leche» a «eyaculaba», de «caña de azúcar» a «pene erecto», y de «limones al cabo» a «testículos». La segunda figura, la comparación o símil, se da a partir de la construcción «a guisa de nabo», que establece la semejanza con «pene erecto» a partir del sema /oblongo/, o también /alargado/.

El texto nos ubica en el eje que conjunta al /parecer/ y al /no ser/ del cuadrado de la veridicción:



El vertimiento semántico de los términos opuestos /parecer/ vs. /no ser/ lo da el lexema «caña de azúcar»:



La sintaxis del cuadrado semiótico en su variante veridictoria nos dice:

$/e/ + \sqrt{p}/$ (= es caña de azúcar y lo parece): VERDAD.

$\sqrt{p}/ + \bar{e}/$ (= no parece ni es caña de azúcar): FALESDAD.

$/e/ + \sqrt{p}/$ (= es caña de azúcar pero no lo parece): SECRETO.

$\sqrt{p}/ + \bar{e}/$ (= parece caña de azúcar pero no lo es): ENGAÑO.

Aunque este análisis nos ubica en la isotopía del /engaño/ (pues aquello a que se alude en el tercer verso de la segunda estrofa *parece caña de azúcar, pero no lo es*), el poema-adivinanza nos habla de una metáfora, en la cual la entidad simbolizada —el pene erecto— no es, evidentemente, una caña de azúcar, pero se parece. Como vimos antes, los semas que vinculan a estos lexemas es /alargado/ + /dureza/. El mismo análisis puede hacerse respecto de la secuencia «a guisa de nabo».

Un segmento de la segunda estrofa («por las riberas del [río] Júcar») le da anclaje³ geográfico al texto, en este caso

³ «(...) emplazamiento, en el momento de producirse la instancia de la figurativización del discurso, de un conjunto de índices espacio-temporales y, más particularmente, de los topónimos y de los cronónimos dirigidos a constituir el simulacro de un referente externo y a producir el efecto de sentido

FIGURAS SÉMICAS (TÉRMINOS IN PRAESENTIA)	SEMAS NUCLEARES E ISOTOPÍAS FIGURATIVAS	SEMEMA (TÉRMINO IN ABSENTIA)	CONECTORES	CLASEMA E ISOTOPÍA TEMÁTICA
«por las riberas del Júcar»	/espacialidad/ + /natural/ + /exterioridad/ + /humedad/	«Vulva»	/espacialidad/ + /humedad/ + /oquedad/ + /apertura/ + /estrechez/ + /convexidad/ + /abrimiento/	/sexual/
«Aquel ojal que está hecho junto de Fuenterrabía»	/apertura/ + /oquedad/ + /proximidad/			
«es ancho siendo estrecho»	/anchura/ + /estrechez/			
«es su fruta más sabrosa»	/vegetalidad/ + /consumible/ + /sapidez/ + /agradable/			
«sin comer hace papo»	/forma/ + /convexidad/			
«cuanto más le atapo, más se abre de contento»	/colocación/ + /obstrucción/ + /abrimiento/ + /agradable/ + /euforia/			
«si es tintero de asiento, ¿cómo bulle y no reposa?»	/espacialidad/ + /continente/ + /liquidez/ + /fluidez/ + /actividad/	«Vagina»	/espacialidad/ + /fluidez/	

TABLA 4. Petit Castellano, Rainier J. (2023)

en función del sentido concerniente al fluido o lubricación vaginal en el acto del coito. Los lexemas «río» —portador de los semas /espacialidad/ + /liquidez/ + /fluidez/— y «ribera» —portador de los rasgos /espacialidad/ + /terrestre/ + /humedad/— actualizan dicha significación sexual por medio del procedimiento metafórico, que remite a «vulva», pues esta es húmeda también⁴.

El otro elemento del anclaje es el topónimo «Fuenterrabía», que merece un microanálisis aparte más detallado, puesto que, a partir de un calambur, se lo correlaciona con «rabo» o «culo»⁵:

«Fuente - rabía»
↓
«rabo»

Este calambur instala indirectamente el lexema «rabo» —u otras formas sinónimas—, y actualiza los semas /posterioridad/ + /inferioridad/:

«FUENTERRABÍA» = «rabo», «culo», «ano», etc.
/parte/ + /corporal/ + /posterioridad/ + /inferioridad/

TABLA 5. Petit Castellano, Rainier J. (2023).

Así pues, queda sobrentendida la “realidad” (Greimas y Courtés, 1990: 35).

⁴ Sobre este tema de lo líquido y su connotación sexual hay bibliografía y teorías, como, por ejemplo, la teoría sobre la significación de las aguas, de Gastón Bachelard.

⁵ Fuenterrabía es una región de España. En la cultura española de la época de Góngora (Siglo de Oro), se jugaba con la sonoridad del topónimo en cuestión para hacer referencia a las posaderas humanas. Robert Jammes, en Refranes y frases malsonantes que coligió el maestro Gonzalo Correas, apunta una lista de voces alusivas a esta zona corporal. Dice:

Ya se puede con estos ejemplos establecer una primera lista de sinónimos: *haber* (poco frecuente al parecer), *traseo*, *salvonor*, *lo tuyo* (y, según los casos, *lo vuestro*, *lo suyo*, *lo mío*...) y sobre todo *rabo*, que aparece un sinnúmero de veces en obras literarias festivas. Fue tan usado este vocablo que llegó, por derivación burlesca, a contaminar otros que no tienen nada que ver con él: *rabel*, *rabadán*, *arrabal*, *rabanal*, *rabino*, *Ravena*, *Fuenterrabía*, etc. (...).

significación contextual de «*Aquel ojal que está hecho junto de Fuenterrabía*», y el resto de sentidos implicados.

Las «*cosas*» aludidas en el texto mediante una caracterización figurada están valorizadas eufóricamente, de modo que tanto una «*cosa*» como la otra son «*sabrosas*». Esta carga valorativa convierte esas «*cosas*» en objetos de deseo (por el placer que proporcionan, y detenemos el análisis aquí, pero aclarando que este hecho discursivo —la conversión de esas *cosas* y *cosas* en objetos de deseo— prefigura un programa narrativo, aunque sin dar lugar a una búsqueda⁶ o transformación entre estados).

En suma: el texto, en un nivel superficial de lectura, describe objetos naturales, materiales, de tipo vegetal; y también paisajes exteriores naturales. Pero en un plano profundo (la isotopía temática o dimensión noológica) nos habla del sexo femenino y del masculino, del coito y del placer voluptuoso.

* * *

SÍNTESIS CONCILIADORA: Desde estas páginas abogamos por una visión ecléctica que integre pragmática y semántica, de modo que se superen posturas dogmáticas y negadoras (que hemos tenido ocasión de observar reiteradamente en ciertos ambientes departamentales). Es hora de dejar atrás concepciones cerradas, desconocedoras de la historia y del aporte de otros métodos y enfoques de nuestra ciencia.

Reginaldo Nascimento Neto (2017) recoge el sentir y el pensar que desde hace décadas venimos exponiendo, a saber: que la semántica y la pragmática son aspectos paralelos del lenguaje, inextricablemente

⁶ «Término figurativo —que designa la tensión entre el sujeto y el objeto de valor pretendido, y, al propio tiempo, el desplazamiento de aquél hacia éste—, la búsqueda es una representación espacial, con forma de “movimiento” y modo durativo, de la actualización (correspondiente a una relación de disjunción entre sujeto y objeto), y más en particular, de la modalidad del querer; el aspecto terminativo de la búsqueda corresponde a la realización (o conjunción entre sujeto y objeto).» (Greimas y Courtés, 1990: 47).

vinculados, y ninguno es «*superior*» o más importante que el otro. Correlativamente, ninguno de los métodos, teorías o enfoques que se ocupan del estudio de dichos aspectos es *mejor* o *superior*. Algunas de sus afirmaciones al respecto son las siguientes:

- «a Semântica e a Pragmática formam um sistema complexo de componentes imbricados e indissociáveis» (p. 93).

- «ainda que, em certos momentos, o significado de uma sentença pareça depender unicamente de condições extralinguísticas, e em outros, só do campo linguístico, ele não vem à existência pela ação isolada de um desses fatores.» (los factores pragmático y semántico) (p. 94).

- «não há Semântica sem Pragmática e nem vice-versa.» (loc. cit.).

- «efetivamente a língua por si só não expressa o real significado que pretende, nem tampouco só o contexto dissociado dos elementos semânticos.» (p. 99).

- «quando há maior lastro de condições Pragmáticas, o sentido apoia-se em maior grau no contexto e propósito do falante, assim, a Semântica contrai-se no cerne estrutural e analítico da sentença, mas não se anula; e vice-versa, quando as condições o exigirem em maior grau da Semântica, é a Pragmática que cede nesse movimento gangorra. Cabe ressaltar que em nenhum momento, esse sistema opera com uma de suas partes desassociada.» (p. 102).

- «a relação entre a Semântica e a Pragmática é um sistema de funções sinérgicas e sincrônicas indissociáveis para a significação das palavras, sentenças e textos. Decorre daí que, parece ingênua a concepção de que o significado esteja somente inscrito na palavra, sendo referencial e, então dispense o campo pragmático. Por outro lado, é também uma temeridade supor que não haja um sistema semântico vivo em operação, e que somente o contexto dê conta de referenciar o significado.» (p. 122).

Estas posturas no son comunes. Más bien, he percibido un rechazo, frecuentemente gratuito, a métodos y epistemologías como la semántica y el estructuralismo, so pretexto de que este *es estatista, ignora o desatiende el contexto y despoja al lenguaje de su dinamismo inherente...* Argucias y sofismas que merecen de mi parte un señalamiento explícito como tales.

Referencias bibliográficas:

Barcia, R. (1940). *Sinónimos castellanos* (2.a ed.). Buenos Aires: Sopena Argentina.

Escandell Vidal, M. V. (1999). *Introducción a la pragmática*. Barcelona, España: Ariel.

Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.

Greimas, A. J., y Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Jammes, R. (2006). *Refranes y frases malsonantes que coligió el maestro Gonzalo Correas (primera parte)*. En: Gorsse, O. y Serralta, F. (eds.). *El Siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*. Presses universitaires du Midi: ><https://books.openedition.org/pumi/2204?lang=es><. Consultado el 26 de noviembre de 2023.

Lewandowski, T. (1992). *Diccionario de lingüística*. Madrid: Cátedra.

Marchese, Á., y Forradellas, J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, España: Ariel.

Nascimento Neto, R. (2017). *Semântica-pragmática: sistema de funções sinérgicas e sincrônicas indissociáveis. Confluência*. 1 (52), 94-123.

Voloshinov, V. N. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.

LA CULTURA FESTIVA Y MUSICAL DEL CENTROCCIDENTE VENEZOLANO: EL CAROTA, ÑEMA Y TAJÁ DE ADELIS FRÉITEZ Y SU APORTE A LA TRADICIÓN

THE FESTIVE AND MUSICAL CULTURE OF THE CENTRAL WEST OF VENEZUELA: THE CAROTA, ÑEMA Y TAJÁ OF ADELIS FRÉITEZ AND THEIR CONTRIBUTION TO THE TRADITION

Salcedo Aranguren, Germán Ricardo*
Universidad Pedagógica Experimental Libertador-IPB
Venezuela

Resumen

El presente artículo que compartimos con los lectores, redactado en la modalidad de ensayo, está encuadrado en la “cultura festiva y musical del centroccidente venezolano, en Barquisimeto, siendo el estado Lara el marco de referencia geohistórico, en lo concreto, delimitado en la agrupación musical Carota, Ñema y Tajá del compositor Adelis Fréitez. Esta región de Venezuela se ha caracterizado por albergar y formar una gran cantidad de músicos y compositores desde el tiempo histórico colonial hasta el presente siglo XXI, logrando cultivar desde los géneros musicales creados bajo el estandarte de la cultura moderna y occidental europea, hasta aquellos otros fraguados en la cultura popular ancestral y mestiza. De estos últimos, escogemos a la referida agrupación y su líder, por ser una de las agrupaciones más prestigiosas del folclor regional y nacional. El método que asumimos a los efectos de hilvanar nuestro discurso será el método histórico de la Escuela Historiográfica francesa de Annales, fundada por Lucien Febvre y Marc Bloch, por cuanto nos permite comprender los procesos sociales con una visión de conjunto y no excluyente de otras disciplinas científicas.

Palabras clave: Cultura festiva, Centroccidente venezolano, Carota, Ñema y Tajá, música popular.

Abstract

The present article that we share with the readers, written in the form of an essay, is framed in the “festive and musical culture of central western Venezuela, in Barquisimeto, being the state of Lara the geo-historical frame of reference, concretely, delimited in the musical group Carota, Ñema y Tajá of the composer Adelis Fréitez. This region of Venezuela has been characterized by hosting and training a large number of musicians and composers from colonial times to the present century XXI, managing to cultivate from musical genres created under the banner of modern and western European culture, to those forged in the ancestral popular culture. Of the latter, we choose the aforementioned group and its leader, for being one of the most prestigious groups of regional and national folklore. The method that we assume for the purposes of our discourse will be the historical method of the French Historiographic School of Annales, founded by Lucien Febvre and Marc Bloch, since it allows us to understand social processes with an overall vision that does not exclude other scientific disciplines.

Keywords: Festive culture, Central Western Venezuela, Carota, Ñema y Tajá, popular music.

*Profesor de Geografía e Historia (UPEL-IPB), Magister en Educación Mención Enseñanza de la Historia (UPEL-IPB), Doctorando: Cultura Latinoamericana y Caribeña (UPEL-IPB). Articulista del Diario El Impulso de Barquisimeto. Docente activo del Departamento de Formación Docente de la UPEL-IPB en la categoría de Docente Instructor. ORCID: 0009-0001-2394-0172. Correo: sk8mandragora@gmail.com

Finalizado: Barquisimeto, Junio-2023 / **Revisado:** Julio-2023 / **Aceptado:** Octubre-2023

Introducción

El estado Lara y su capital Barquisimeto, es una región que posee una extraordinaria cultura festiva y musical que ha dado testimonios de proyección fuera de nuestras fronteras desde el siglo XVII hasta el siglo XXI; es decir, desde la época del músico “Francisco Pérez Camacho hasta Gustavo Dudamel” (Rojas, 2022) como director de orquestas. Por supuesto, en este recorrido han surgido diferentes músicos, compositores e intérpretes que han amenizado desde los actos ceremoniales de las iglesias y actividades de abolengo, hasta las reuniones en los campos y pueblos de la periferia.

Evidentemente en este proceso dinámico, complejo en el tiempo y el espacio regional, emergen distintas manifestaciones culturales relacionadas con el fenómeno festivo y musical, formidable síntesis sociocultural capaz de resignificarse constantemente; pero, sin perder la perspectiva del imaginario social que permanece en el raigambre de sus habitantes, de manera que el canto y la música son el componente fundamental que se ha mantenido en el tiempo, logrando posicionarse, proyectarse y enfrentar los fenómenos de alienación cultural que, a todas

luces, permean socialmente a toda Venezuela con la industria del espectáculo, el cine, la radio, la televisión y más recientemente Internet.

Por lo tanto, estamos en presencia de una región, producto de los hombres en el tiempo, que es capaz de afianzar lo popular y lo tradicional; es decir, dinamizar y crear intersubjetivamente su identidad, por ejemplo, con la música de contenido social, político, poético, ambientalista y de proyecciones del imaginario social que se entremezcla en el geográfico con los géneros descriptivos.

Tomando en cuenta estos aspectos introductorios, a continuación, exponemos el contexto de la ciudad que vio nacer al Carota, Ñema y Tajá como agrupación musical emblemática regional y nacional, la cultura festiva y musical del centrooccidente venezolano donde aparece este conjunto, la figura de Adelis Fréitez junto al carota y algunas consideraciones finales que aspiramos orienten la curiosidad de los apasionados por las tradiciones musicales y culturales.

Contexto geohistórico de Barquisimeto

En la actualidad, el estado Lara ocupa una extensión geográfica que abarca los



Fuente: Instituto Nacional de Estadística, 2014, p.5.

19.800 km², su superficie terrestre comprende el 2,2% de todo lo que es el territorio nacional y tiene sus límites demarcados en la zona Norte con el estado Falcón, al Sur con Trujillo y Portuguesa, al Este con Yaracuy, mientras que por el Oeste limita con el estado Zulia. Hay que acotar que la capital es Barquisimeto y cuenta con otras ciudades importantes como lo son Cabudare, Carora, El Tocuyo, Quíbor y Duaca. (INE, 2014, p.6) Cuando indagamos a nivel retrospectivo, apreciamos que la región Centroccidental de Venezuela se ha caracterizado por ser un enclave geográfico estratégico desde el punto de vista económico y de la dinámica poblacional, manteniendo rutas hacia los Llanos, los Andes y el estado Zulia a través de las vías terrestres, situación que desde el proceso de conquista y colonización del territorio venezolano se fue definiendo tempranamente con la llegada de Nicolás Federmann y los Welsers desde Coro. Tal es así, que los conquistadores, luego de penetrar al territorio por la costa falconiana nombraron a Coro en 1533, Obispado y progresivamente se fueron introduciendo al sur tras la búsqueda del mito de El Dorado, especie de paraíso lleno de tesoros según los conquistadores.

No es casual que los tres primeros ayuntamientos hayan sido fundados en el siguiente orden: Coro (1527), El Tocuyo (1545) y Barquisimeto (1552) tal y como los recoge Vilda (1999) en *Proceso de Cultura de Venezuela* y con mayor claridad expositiva, en cuanto al proceso, señalado por Bello (1981) en la obra *Temas de Historia y Geografía*.

En lo que respecta a Barquisimeto y su fundación, encontramos con María (1967) la penetración española en dicho territorio, procedentes del norte (en Coro) y llegando a extenderse hasta Yaracuy, con una importante influencia de los frailes capuchinos, fundando en este último lugar, en 1722, a San Felipe de Buría.

Conviene añadir que según los registros del conquistador Nicolás Federman, que data de 1557 y que llegan a nuestras manos en

ediciones más recientes, murieron a causa de enfermedades y la guerra alrededor de “cien cristianos” (Federman, 1958, p.37). Todo esto supuso un importante proceso de mezcla cultural con las comunidades aborígenes y también con los negros esclavos traídos de África, para agilizar la dinámica económica, centrada en la extracción de materia prima, la siembra, la interacción con el medio y otras bondades suministradas por esta región del occidente venezolano, configuración germinal de nuestra incorporación en la Modernidad expansionista occidental europea.

Esta dinámica tiene un importante significado porque el trabajo de cristiandad, desarrollado por los frailes capuchinos, además de enseñar la doctrina y la música sacra, estuvo asociado a la fundación de pueblos y villas en toda Venezuela y según De Loares (1929) encontramos a “Caracas, La Guaira, La Victoria, San Mateo, Turinero, (sic) Cagua, Guacara, Valencia, Barquisimeto, Nirgua, Quibor, Carora, Tocuyo, Trujillo, Maracaibo, Margarita, y algunas más” (p.49) como espacios de confluencias culturales que, con el paso de los años, especialmente al estado Lara, le fueron dando formas y sentidos muy peculiares a los fenómenos sociales estudiados a la luz del presente, en la cultura.

En el contexto de la región centroccidental y particularmente en Barquisimeto, con esta fuente citada se tienen noticias sobre el trabajo doctrinal y de enseñanza cristiana por parte de la Iglesia, utilizando para ello todos los mecanismos de persuasión disponibles en la época, para captar nativos con facultades musicales, haciendo de ellos el vehículo más idóneo para la penetración cultural por medio del canto y el uso de instrumentos musicales en las ceremonias y actos festivos religiosos que se establecieron en el calendario, sin mencionar la amplitud de elementos constitutivos de la cultura local, lo geográfico, el añadido de la mano de obra esclava traída desde África y todo el componente de la economía que, como telón de fondo, se fue generando, desarrollando

y consolidando en el tiempo a través de la imposición colonial.

Con Cunill Grau (2007) se identifican varios aspectos relacionados a la población venezolana que son importantes para la comprensión cultural ya que “Son múltiples los testimonios en la Venezuela hispánica que se extienden a la Venezuela decimonónica del esplendor de las festividades claves del Corpus Christi y de la Semana Santa en Caracas y las principales ciudades del país” (p.69) manifestaciones todas construidas bajo el tutelaje de la Iglesia, generándose un interesante resurgimiento de los referentes simbólicos de la población. En efecto, continúa el autor citado, “A esto ha contribuido bastante la religión del país, pues en sus ritos se emplean diariamente tanto la música sagrada como la profana” (p.69) y pudiéramos decir que en las regiones como Barquisimeto, estos episodios no fueron la excepción.

En el caso de la Región Barquisimeto, asumida en los términos epistemológicos propuestos por Rojas (1995), no hay que perder de vista -además- el elemento móvil y dialéctico que establece el lazo entre ciudades y campos, entre la producción material-simbólica citadina y campesina, actividades indivisibles que se complementan recíprocamente, hasta el presente, como hibridez colectiva y cuyo escenario se desarrolla de manera predominante en el semiárido; es decir, entre Curarigua, El Tocuyo, Carora, Barquisimeto y sus alrededores, en el actual estado Lara.

Con estos antecedentes, llegamos al siglo XX con un Barquisimeto como ciudad nodal de encuentros entre los nativos del estado Lara y Venezuela, al igual que de otras latitudes. Naturalmente, la dinámica económica y comercial que caracteriza a la ciudad permite que en ella confluyan, con mayor fuerza, las tradiciones y culturas de las ciudades y pueblos vecinos, mismos que poseen arraigos ancestrales, como los define Guédez (2022), expresados en las manifestaciones artísticas, artesanales y

musicales, configuración urbana que se asume como propia con el aporte de los pueblos vecinos, otorgándole particulares formas de manifestaciones festivas y musicales, nutridas ellas con la contribución campesina y rural en el mundo moderno.

Cultura festiva y musical del Centrooccidente Venezolano en el siglo XX

Para comprender la cultura festiva y musical de Barquisimeto y el estado Lara, hay que tomar en consideración que esta región del país posee una tradición fuertemente relacionada con la cultura campesina, heredera de un conjunto de manifestaciones que tienen sus orígenes en el sincretismo cultural entre aborígenes, españoles y negros que, a través de la fuerza que representó el poder político eclesiástico colonial, se fueron cimentando en el tiempo, haciendo florecer; por ejemplo, “los siete sonos de negro” o el “el tamunague”, las fiestas de “San Antonio de Padua”, “las turas”, el baile de “la zaragoza” y otros, posicionando a Lara en un lugar privilegiado, “...custodia un legado de talento musical, que se percibe en los sonidos”; de manera que los golpes, representan “la modalidad de su merengue larense y en el famoso vals canción, formas que han dado una nueva fisonomía en la música popular de la entidad.” (Perozo Pérez, 2023, p. 106)

Frente este escenario nos preguntamos ¿Qué actores sociales, músicos, compositores y ejecutantes pudiéramos mencionar para develar, al menos globalmente, la lista de cultores populares que posicionan la región? Sin lugar a dudas la lista es amplia, trataremos de nombrar especialmente los que tienen relaciones con lo popular y tradicional, reconociendo que por la naturaleza de este ensayo faltaron muchos otros de alto valor para la cultura nacional y por tanto, nos limitamos solo a nombrarlos para tener una noción sobre los mismos.

Algunos músicos populares de esta región del centrooccidente venezolano, que han marcado una huella imborrable en la

cultura nacional, han sido Pío Rafael Alvarado (Curarigua), Pablo Canela y Napoleón Lucena (El Tocuyo), Alirio Díaz (La Candelaria, cerca de Carora) Celestino “Tino” Carrasco y Rodrigo Riera (Carora), Eudoro Liscano Giménez (Quíbor), Francisco Medina, Simón Wohnsiedler, Antonio Carrillo, Fortunato Castellanos García, Juan Ramón Jiménez, Pío Zavarce Riera, Virgilio Valera, Rafael Miguel López Valera, Juan Ramón Estulme Barrios, Ricardo Mendoza (Barquisimeto), José Nemesio Godoy (Sanare), Crispulo Cuicas (Duaca), Pedro Manuel Mendoza (Cabudare) entre otros compositores, ejecutantes e intérpretes que engalanan el cancionero popular de los últimos 100 años. (Sequera Jiménez, 2013; Cortés Riera, 2017).

¿Qué es el golpe? ¿qué fundamentos le da a la música popular y tradicional festiva del estado Lara? En atención al género musical denominado golpe, característico en la agrupación Carota, Ñema y Tajá, encontramos que para González (2015) existe una grave confusión en torno al golpe tocuayo, donde nos refiere que en reiteradas ocasiones suele llamárselo golpe larense con lo cual se altera y hasta se saca del contexto el origen del golpe porque, incluso, existen diferencias entre el golpe tocuayo, nacido en una de las localidades más antiguas de Venezuela, y el golpe curarigüño. Por esa razón el autor referenciado nos dice que el golpe:

(...) es la forma como en Lara se arraigó nuestro Joropo, se canta básicamente a dos o tres voces; sus melodías se van intercambiando entre los cantadores. Hay una notoria diferencia entre El Golpe Tocuyano y el Golpe Curarigüño, el Tocuyano es ágil, vivaz y rítmicamente muy rápido, mientras que el Curarigüño es lento, cadencioso y rítmicamente combinado en una interesante amalgama de voces solistas y coros con instrumentos de cuerda y tambora colgante. (González, 2015, p.392)

Las investigaciones sobre las que se fundamenta el autor tienen que ver con las interpretaciones de testimonios orales de los actores sociales y cultores principalmente de

El Tocuyo; por tanto, nos hacemos la idea que en la localidad existe un fuerte nexo histórico entre la tradición y el arraigo ancestral con las diversas manifestaciones culturales regionales y particularmente las que se asocian con la música, observándose; no obstante, algunas diferencias entre las dos construcciones musicales referenciadas por el autor.

De cualquier forma, asumimos que la música venezolana no puede estar restringida a lo geográfico local por cuanto la misma se va promoviendo socialmente a través de nuevos intérpretes, locales y foráneos, que se apropian de ella, la transforman o conservan su esencia melódica, rítmica y tonal como fenómeno de la modernidad. Un ejemplo de esta proyección y asunción es que actualmente hay expresiones del golpe larense en Japón, en Tokio, bajo la interpretación de la Estudiantina Komaba en la que apreciamos la interpretación de este género musical y de varias canciones del Carota, Ñema y Tajá.

Por su parte, Silva Uzcátegui (1969) planteó que la música popular que se hace y caracteriza al estado Lara se nos presenta con peculiares formas artísticas ya que algunos de estos géneros “...pueden ser considerados como una mezcla de aires españoles e indígenas, que han dado origen a melodías y ritmos con caracteres propios, distintos tanto de la música española como de la indígena” sobresaliendo entre otros los “..vales y canciones criollas, los joropos regionales que llamamos golpes y ciertas danzas llamadas bambucos”. (p.153)

Se menciona que el joropo es, al menos para la opinión pública fuera de nuestras fronteras, “la música típica por excelencia de Venezuela” (Silva Uzcátegui, 1969, p.154) dejando limitadas, al margen de este género (el llanero), las otras formas de construcción artística y cultural que se escenifica en los diversos festivales y eventos conmemorativos. No obstante, Béhague (1985) nos muestra que el joropo agrupa un conjunto de rasgos que no están restringidos a lo musical porque también viene acompañado del baile. Así

mismo, este autor retoma los planteamientos del etnomusicólogo Ramón y Rivera cuando sostiene que “hay cuatro categorías principales que representan la música utilizada para cantar y bailar el joropo: el corrido, el galerón, el pasaje y el golpe” (p.220) lo cual nos indica una variedad de formas de expresión musical.

Gerard Béhague, investigador y musicólogo francés, quien, por lo demás, gozaba del reconocimiento por parte del Consejo Nacional de Cultura (CONAC) y el “Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo” a inicios de 1980, en Venezuela, nos refiere de igual manera la variedad de géneros musicales en Venezuela y de los orígenes que se fueron consolidando en el ámbito popular.

Estos rasgos estilísticos y diversos en el folclor nacional, revelan que el joropo guarda similitudes con el fandango español y se logró establecer como “prototipo de música mestiza de Venezuela” aunque también hay noticias sobre el vals (3/4) y el merengue (2/4) en la producción de música nacional (Béhague, 1983, p.225). Hay varias investigaciones que explican el establecimiento del joropo (llanero) como música nacional con ciertos matices interpretativos. Así por ejemplo para Barbarito (2019) el joropo, es una expresión de la música popular que logró posicionarse como emblema nacional, aunque en sus inicios tuvo que afrontar la censura y la persecución colonial. Por lo tanto, esta música “fue progresivamente enmascarada, simplificada y blanqueada hasta llegar a ser la música nacional, es decir, interferida a través de distintos mecanismos.” (p. 26)

Por su parte, el historiador venezolano Reinaldo Rojas nos refiere que el joropo se estableció como emblema nacional, entre otras razones, por la participación de los llaneros en la lucha por la independencia de Venezuela y todo lo que ello significó, estableciéndose la figura de estos patriotas en los imaginarios sociales de la población venezolana y canalizados, estos referentes, por el poder político constituido de los

gobernantes, a través de varias etapas de la historia nacional. De manera que es el llano y sus representaciones musicales el que definirá el emblema musical nacional.

¿Permanece aislada la tradición cultural festiva y musical de Barquisimeto? ¿Habrá experiencias análogas fuera de nuestras fronteras?

Un aspecto de importante valor para la comprensión de nuestra cultura es que, al consultar la obra de García de León Griego (2002) titulada: *El Mar de los deseos. El Caribe Hispano Musical. Historia y Contrapunto*, encontramos la complejidad musical que se despliega en un área muy amplia, fenómeno recurrente en toda una región geoespacial contentiva de la parte insular y continental, desde el extremo sur en la Patagonia hasta Nuevo México, circuito cultural abierto a nuevas incorporaciones que desde el siglo XVI, pudiéramos decir hasta el presente, se ha venido construyendo conforme van y vienen los diversos desplazamientos humanos, entremezclándose con las poblaciones locales, trayendo repercusiones en lo nacional y local.

Esta dinámica de hibridez sociocultural colectiva, con impactos locales, implica identificar tres grandes etapas, siendo la primera de ellas la que tiene que ver con la imposición cultural con la espada y la cruz junto al mestizaje, una segunda que se va gestando con los diferentes procesos de independencia continental, incluido el venezolano, que va dando origen a la creación de lo nacional y finalmente, una última que le va dando sentido y forma a la música, resignificándose constantemente conforme se amplían los viajes de los músicos, los medios de comunicación, los intercambios de saberes y otros correspondientes al mundo moderno. Naturalmente, el ambiente campesino conserva más arraigada la tradición ancestral por cuanto son menos propensos a los cambios. No obstante:

(...) cuando se escuchan las formas del acompañamiento musical y del canto para la improvisación de la décima *espinela*

en Canarias y en América, la tonada universal del *punto guajiro* cubano, del *galerón* del Oriente venezolano, de la *guajira* andaluza, el *zapateado jarocho*, el *punto* canario o la *mejorana* panameña (...), no cabe duda de que estamos ante un lenguaje compartido, o ante los restos de un género común dispersado, estallado en un inmenso continente cultural cuya coherencia suele pasar muchas veces desapercibida. (García de León Griego, 2002, p.9)

Tanto en el Caribe insular como en el continente latinoamericano, paralelamente encontramos el merengue, una expresión musical que el Carota, Ñema y Tajá también asume en el centrooccidente del país, desde una perspectiva diferente, por ejemplo, al caraqueño, el dominicano, entre otros. De allí que encontramos uno de los primeros elementos que le dan un valor agregado a la composición musical muy característica de esta agrupación en cuanto al merengue que, según el *Diccionario Latinoamericano de Música* (s/f.) este género musical se deriva del cinquillo y según lo define Argeliers León, musicólogo cubano, es:

(...) una fórmula tradicional de la música cubana, consistente en corchea – semicorchea - corchea – semicorchea - corchea, dentro del mismo compás de 2 x 4, completando el miembro de frase con tres valores en el compás siguiente, de manera a (*sic*) obtener ocho sonidos para un verso octosílabo. (p.24)

Vale decir, que este se trata de un ritmo fundamental en los casos de Santo Domingo, Puerto Rico y, de igual forma, es la base del merengue haitiano. Por su parte, Carpentier (1988) al referenciar el grupo de valoración especial de las notas musicales constitutivas para este género añade que “El cinquillo es evidentemente de origen africano. Tiene la regularidad rítmica, la simetría de ciertas percusiones rituales del vudú.” (p.117)

Por lo tanto, este primer elemento nos muestra el mestizaje presente a nivel musical con características comunes en lo histórico cultural de la región Latinoamérica y el Caribe, advirtiéndonos los alcances de la

importancia de la música y la cultura desde Barquisimeto a través del tiempo, dando como resultado la creación del merengue (carotero), que al mismo tiempo contó con el apoyo y asesoría de Luis Cruz, otro referente importante de la cultura musical y festiva venezolana, entre otras cosas, por ser el autor de la canción “cumpleaños feliz”.

El segundo elemento que enriquece la presencia de lo musical festivo en Barquisimeto y Venezuela, por parte de la agrupación Carota Ñema y Tajá, es el que obedece a la polifonía vocal evidenciada con los aportes del grupo chileno Illapu (1971), este último expulsado de dicho país a raíz de la dictadura pinochetista, a la vez que se tienen noticias de su raigambre popular y de los encuentros artísticos en Venezuela junto al Carota, Ñema y Tajá y otras agrupaciones al calor de la Nueva Canción Latinoamericana.

Incluso, hay noticias recientes que nos llegan desde Chile de parte del grupo Illapu quienes en su disco *Por qué la Bandera y más*, en homenaje a los 30 años de su retorno a las escenas, tienen una canción titulada *Golpe tocuyano* y de igual manera reconocen al Carota, Ñema y Tajá. En tal sentido, podemos afirmar que en los vaivenes representativos de la Canción Latinoamericana encontramos los aportes incluso de la música erudita en esta corriente porque “... también nutrió la popular en la Nueva Canción al tomar esta última prestada la polifonía vocal llegada allende los mares y forjar un estilo que ha dejado huellas en el cancionero popular desde México hasta la Patagonia” (Karmy y Farías, 2014, p.8) así en Chile, así en Venezuela.

La Nueva Canción Latinoamericana, corriente musical surgida en la década del 60, acompaña todo ese movimiento cultural continental y Venezuela no escapa a ello. Los lazos de solidaridad con Cuba desde muy temprano fueron generando una reacción en cadena, desde el punto de vista artístico, cultural, musical y político, asumiendo cada país el hecho de la canción protesta como un sentimiento compartido, salvaguardando las

diferencias regionales de cada pueblo, y por supuesto, enfrentando el proyecto neoliberal que de alguna manera estuvo transitando paralelamente a las dictaduras en todo el continente. De manera que:

Ya sea con Mercedes Sosa o Atahualpa Yupanqui en Argentina, con Chico Buarque y Milton Nascimento en Brasil, con Daniel Viglietti o Alfredo Zitarrosa en Uruguay, o con Silvio Rodríguez y Pablo Milanés en Cuba, la Nueva Canción se inspiró en e (*sic*) inspiró a numerosos grupos de cantautores y músicos a lo largo de todo el continente americano. (Karmy y Farías, 2014, p.9).

Eventualmente, las nuevas corrientes de trovadores latinoamericanos, herederos culturales del barroco europeo, la composición poética, las décimas y el protagonismo en lo individual de algunas figuras representativas, pudieran ser el resultado de ese constante ir y venir cultural que muy bien lo plantea García de León Griego (2002) al referirse al mestizaje entre los grupos humanos de ambos lados del Atlántico, demostrando que los sectores populares en la actualidad le dan otros sentidos y significados a las letras de las canciones, con otros marcos de referencia social respectivos.

Las diferencias entre la tradición oral cantada (popular) y la musicalmente dotada de escritura (la académica) no hacen otra cosa que ponernos ante las evidencias de dos escenarios artísticos diferentes pero complementarios en lo esencial. Por lo tanto, cada uno de los géneros musicales y populares de Barquisimeto y Venezuela llegan al siglo XX con matices diversos, pero partiendo de una historia común puesta en escena, a través de la reminiscencia ancestral que en el hecho repetitivo y al calor de los nuevos tiempos asumimos como identitario en Barquisimeto; es decir, con otros matices en la inscripción del mundo moderno.

Un tercer elemento que observamos en el Carota, Ñema y Tajá es la relación de amistad que mantuvieron con Alí Primera, músico popular oriundo del estado Falcón

quien se opuso a la industria del espectáculo, los medios de comunicación y todo aquello que de alguna u otra forma distorsionara el combate y la narrativa de sus canciones políticas y revolucionarias de izquierda. En el año 1984, a un año del “cambio de paisaje” en homenaje a don Pío Alvarado (el Roble de Curarigua), Alí Primera dijo públicamente:

(...) no habrá forma de que maten a uno porque habrán otros como el Carota, Ñema y Tajá, La Chiche Manaure, el grupo Hora con sus gritos, sus canciones hermosas, el gordo Páez, Carlos Ruiz, tanta gente (...) Simón Díaz, Un Solo Pueblo, El Madera, Goyito Yépez, tante gente (...) porque tenemos tanta gente hermosa en esta patria que es difícil que nos desanimen para siempre. (Cortéz, 2019)

Debo resaltar que en esa ocasión celebraron la inmortalidad artística y cultural de Pío Alvarado quien tuvo actuaciones destacadas fuera de Venezuela; ya que, en el año 1967 “integró una misión cultural que viajó a Cuba donde sus presentaciones obtuvieron un clamoroso éxito” (Sequera Jiménez, 2013, p.105) y precisamente en esta fiesta de celebración conmemorativa del Roble de Curarigua, un año después de su partida física, estuvo presente Adelis Fréitez y el Carota, Ñema y Tajá.

En esta celebración, Alí Primera se dirigió al público explicando las dificultades que debió enfrentar para poder asistir, ese 16 de junio del año 84, al Estadio Antonio Herrera Oropeza de Carora, para homenajear a don Pío Alvarado en una actividad cultural festiva, con la asistencia de amistades y cultores populares de la región. Los registros audiovisuales de la época nos muestran que en ese mundo cultural se evocan manifestaciones contra el sistema de gobierno vigente, las corrientes políticas dominadas por occidente y, en modo especial, en contra del tutelaje de los Estados Unidos y sus socios regionales.

Asumir una postura desde la esfera latinoamericana y caribeña, que esté direccionada a la comprensión de la realidad

como “región periférica”, tal y como lo exponen Dussel, Mendieta y Bohórquez (2009) desde el campo de la filosofía, parte de ese reconocimiento no solamente geohistórico, sino además ético y político, por cuanto Latinoamérica y el Caribe han permanecido, en cierto modo, silenciadas desde la narrativa de occidente, imponiendo una construcción teórica y epistemológica reduccionista, distanciada de nuestras realidades ontológicas, las cuales poseen complejos modos de cosmovisión cultural, distintas a la construida oficialmente a partir de la modernidad y sostenida en el tiempo con la mediación del capitalismo y sus instituciones incluso académicas.

Hay que recordar que las manifestaciones culturales venezolanas, latinoamericanas y caribeñas actuales, irrepitibles en cualquier lugar del mundo, son el resultado de un despliegue histórico con repercusiones geográficas sin precedentes a partir de la conquista y colonización, por parte de los europeos, en las puertas del siglo XVI.

De ahí que reconocemos que dicho proceso estuvo ceñido tempranamente por la conformación matriarcal e inicial al menos de tres grupos étnicos distintos en todos los aspectos asociados a sus prácticas vivenciales, tal es el caso de las diversas tribus aborígenes originarias de estas tierras, por un lado expoliados; los europeos españoles, portugueses, alemanes, holandeses, ingleses y franceses por el otro y, finalmente, los procedentes de los pueblos del continente africano sometidos a la esclavitud.

Desde la segunda mitad del siglo XX, Barquisimeto ha conseguido promover la música a través de la organización de muchos eventos y festivales que, así como la Fiesta de la Tradición en Caracas, en 1948, organizada e impulsada por Juan Liscano, convocan el concurso musical y cultural de los pueblos vecinos, de artistas nacionales e internacionales, como por ejemplo las numerosas actividades en homenaje a las ferias de Barquisimeto, Divina Pastora, los

carnavales y las fiestas patronales, todo esto enmarcado en los valores populares y la tradición.

Numerosos autores dan testimonios de los aportes aborígenes y negros a la cultura venezolana, desde la fabricación de instrumentos musicales hasta la representación ceremonial de ciertos eventos (Aretz, 1971). En relación con los esclavos traídos de África, por ejemplo, Acosta Saignes (1978) nos dice que la impronta de los negros en las expresiones culturales y el folklore logró mantenerse a pesar de ser severamente castigados por la autoridad española, logrando trasladar su música y expresiones festivas a tierras americanas, adaptándolas espacialmente al calendario festivo instaurado por la Iglesia católica.

Los registros sobre los hallazgos en Cumaná por Humboldt (1941) en lo que respecta a la tenacidad festiva de los negros en esa región venezolana, los registró de la siguiente manera:

Cuando al bajar por el río nos aproximamos a las plantaciones o charas, vimos los alegres fuegos encendidos por los negros. Elevábase (sic) un humo tenue y ondulante hacia la cima de las palmeras, dando un color rojizo al disco de la luna. Era un domingo por la noche, y los esclavos bailaban al son ruidoso y monótono de la guitarra. (p. 426)

Vale decir que por lo general los días domingos, luego de las extenuantes jornadas en el campo, labrando la tierra, arreando el ganado, entre otras labores campesinas, los esclavos tenían ese día de descanso; sin embargo, la energía festiva y proclive a lo musical y pagano era frecuente en ese sector social. Veamos a continuación como lo registró el investigador prusiano referenciado:

Los pueblos del África de raza negra poseen en su carácter un fondo inagotable de movilidad y regocijo. Después que se ha entregado a penosos trabajos durante la semana, prefiere el esclavo en los días de fiesta, mejor que un prolongado sueño, la música y la danza. (Humboldt, 1941, p. 426)

Como observamos tempranamente desde la colonia, pudiendo hacer un ejercicio prospectivo hasta la actualidad, se han mantenido de manera recurrente ciertas prácticas que sugieren, por un lado, la fortaleza de la población esclava (actualmente asalariada) frente a la adversidad del contexto, probablemente deliberando sobre las penurias en las reuniones con sus pares y por el otro, la actividad festiva, la danza, la música, el espectáculo que se inscribe en lo colectivo, componentes genuinos de una herencia ancestral que se exterioriza simbólicamente como fenómeno social devenido en el tiempo junto al mestizaje, también vivenciado en los pueblos de Barquisimeto y todo el estado Lara.

En la actualidad, ¿cómo se nos manifiestan los actos festivos?

A este respecto González (2007) nos proporciona una adelantada investigación direccionada a la comprensión de la fiesta, presente en las actividades rituales y ceremoniales que desde la época prehispánica hasta el presente se mantienen o se adaptan a las circunstancias transicionales sociales y, particularmente, con el mestizaje. Desde muy temprano los celebrantes (congregados en torno a un fin común) se congregan para asistir a eventos de orden mítico, funerario, religioso, político, social y de cualquier forma asociativa, de tal manera que en la actualidad se han institucionalizado algunas instancias destinadas a los fines correspondientes y otras que se mantienen en el tiempo con las variaciones que en lo particular se evidencian.

De allí que en la actualidad uno de los hallazgos nos muestre que "...se ha logrado por la acción de gestores, asociaciones sociales, culturales o políticas, instituciones religiosas, casas de cultura locales o en el marco de políticas de instituciones públicas..." la promoción de la fiesta; es decir, impulsando "...las expresiones culturales de una ciudad donde sus pobladores están ligados a tradiciones heredadas o a nuevas construcciones culturales muy propias de

la modernización o de la modernidad que contribuyen a la cimentación de lo urbano" (González, 2007, p. 4), observándose este mismo fenómeno de Bogotá, Colombia, en Barquisimeto, los 14 de enero en la procesión de la Divina Pastora, los carnavales entre febrero y marzo, las fiestas patronales de San Antonio en el mes de junio organizadas por grupos forclóricos, entre otras.

Sea por la vía de la tradición, el amparo institucional y/o legislativo para normar el proceso, Barquisimeto se inscribe en el terreno festivo del carnaval, circunstancia que dio el origen a la conformación del Carota, Ñema y Tajá de Adelis Fréitez, un tres de marzo del año 1981, en una actividad desarrollada en Barrio Nuevo, comunidad popular al oeste de la ciudad y en circunstancias accidentadas e improvisadas, tal y como lo dicen las fuentes consultadas. (Fréitez, 2019), (Rojas, Rosendo Orozco y Mendoza, 2022)

Así por ejemplo Rojas (2022) sostiene que:

"Carota, ñema y tajá" se constituyó como grupo musical en 1981, cuando soplaban los vientos de la Nueva Canción Latinoamericana, representada en las voces y composiciones de Violeta Parra, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Víctor Jara, para recordar con ellos a un movimiento que colocó su música al lado de los excluidos y de la protesta social. (p.2)

¿Quién es Adelis Fréitez? ¿qué propuesta musical plantea? Trataremos de responder estas preguntas en el siguiente apartado.

Adelis Fréitez y Carota, Ñema y Tajá (1981-2020)

Este cultor popular, que vio la luz del cielo campesino de las Cuibas por primera vez y que fue presentado en el Registro Civil de Cuara, en el municipio Jiménez del estado Lara, el 9 de mayo de 1943 con el nombre de Adelis Pastor Fréitez Agüero, fue un músico y compositor venezolano que durante cuatro décadas se dedicó al cultivo de la poesía hecha canción, inspirado en los paisajes

naturales que le proporcionó su pueblo natal, en las relaciones de afecto familiar, amigos, campesinos y la gente humilde; también, a lo largo del tiempo fue asumiendo los aportes musicales ancestrales de sus colegas músicos regionales y nacionales, con los que fundamentó su propuesta artística-cultural en la ciudad de Barquisimeto, sin abandonar nunca su pueblo natal.

Adelis Fréitez se mantuvo activo entre el campo y la ciudad, componiendo y escribiendo canciones vinculadas al paisaje, la vida social, política, económica y que lleva tras de sí el legado de la tradición; además, estuvo identificado con eso que Alí Primera llamó “la canción necesaria”; es decir, la que expresa las vivencias del pueblo expropiado históricamente, todo ello en un escenario que coincide con el fondo y preludio de la avanzada corriente de la nueva canción latinoamericana.

Yacambú, Destapa la Olla, Tonada del Desamparo, El Eterno Cantor (de Luis Cruz), *El gran saqueo, 500 Latigazos* y otras canciones compuestas o interpretadas por el Carota, Ñema y Tajá son parte del repertorio de la música combativa y de lucha social que comunica acontecimientos históricos alineados con “la canción necesaria” que Alí Primera defendió, para la transformación de la conciencia del pueblo.

Adelis Fréitez fue un gran comunicador social que, a través del ingenio del hombre del campo, logró rescatar las ideas de la gente y las transformó en canciones. A propósito de la canción *El gran saqueo*, en su obra autobiográfica que acumula las anécdotas que le tocó vivir en la capital de Venezuela en 1989 sostiene:

Alguien, en un arranque de rabia e impotencia, se subió encima del capó de un carro e improvisó un encendido discurso donde expresó entre otras cosas: “Por salir a defender lo nuestro, nos llamaron saqueadores. Saqueadores son ellos, que tienen más de cuarenta años robando al país”. (Fréitez, 2019, p.161)

De esta forma, Adelis Fréitez y su agrupación se posicionan en el imaginario sonoro venezolano haciendo un aporte musical de denuncia, contra la corrupción gubernamental de los gobiernos de la República, liderados por Acción Democrática y COPEI, honrando el coraje y la valentía de todos aquellos “que aguantan callados pero al final se revelan”, especialmente contra toda aquella forma de expropiación y maltrato por parte de los acaparadores y los entes gubernamentales que en esa época guardaban silencio cómplice.

Es conveniente recordar que sus incursiones musicales iniciaron en la década de los años 70 como miembro de agrupaciones folclórica de arpa, cuatro y maracas, al igual que en grupos gaiteros y de salsa hasta la década siguiente. En el año 1981 asiste, como se dijo en el segmento anterior, a unas actividades carnestolendas que será el inicio de su carrera artística formal. Los grandes músicos que han acompañado a esta agrupación desde sus inicios han sido, además de su fundador, Ramón Agüero y Douglas Torres, nativos del pueblo de Cuara igual que Adelis; Ramón Neftalí Rodríguez (+) Rosty Roas (+) Ramon Agüero y Cristóbal Mendoza oriundos de Barquisimeto.

En la actualidad el grupo está formado por los músicos Luis Hernández, “El guareque” en el cinco tocuyano, la charrasca y voz; Ramón Agüero en el cuatro y voz; Pancho (cuatro y voz); Ruperto “tico” Páez con el Cuatro y voz; Cristóbal Mendoza tocando el tambor y voz; Luis Daniel Hernández con maracas y voz (Rosendo Orozco, 2022, p.3) aunque en su devenir, se han incorporado y/o retirado otros músicos, para emprender nuevos proyectos, entre ellos destaca Omar Carrizalez el cual creó su propia agrupación de nombre “Cantaguaró”.

En el Carota, Ñema y Tajá se pueden identificar diferentes géneros y ciertas variaciones musicales que describen, además del paisaje geográfico del semiárido larense, lo concerniente al elemento social, político, las

vivencias del campo, la ciudad, sus habitantes, los mitos a través de la composición poética y literaria de las canciones, lo mismo que la representación de algunos episodios de los Sones de Negro, La Zaragoza y otras manifestaciones puestas en escena.

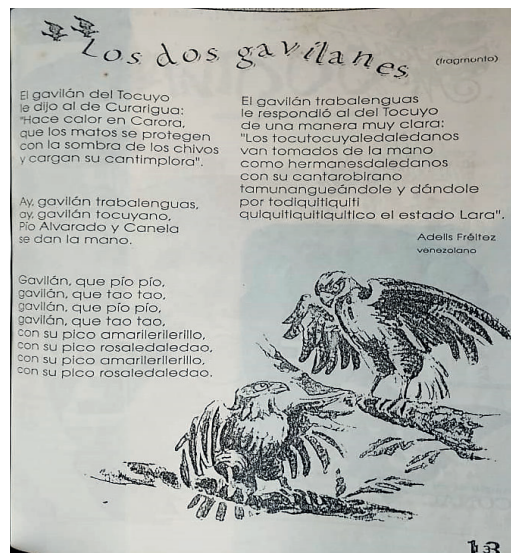
En este escenario asumimos el rol cultural del Carota, Ñema y Tajá como una especie de eslabón o punto de referencia, donde se refrenda la identidad y la tradición folclórica del campo en la ciudad, subsumiendo este proceso de integración en la noción de lo nacional, tardío reflejo del mundo moderno en el centrooccidente venezolano, apenas iniciado en la capital de la República con el preludeo de la “Fiesta de la Tradición”, actividad comprendida “entre el 17 y 18 de febrero de 1948” (Rojas, 2018, p. 211), la cual introdujo a Venezuela en el reconocimiento de sí misma, de sus propias tradiciones, muchas de ellas ocultas o desconocidas para la inmensa mayoría de la población, fundamentalmente, como consecuencia del proceso de letargo político de casi tres décadas de dictadura gomecista.

Por tanto, vale destacar la labor de Adelis Fréitez como uno de los referentes más significativos en la historia cultural del centrooccidente y de Venezuela, entre otras cosas, por el reconocimiento de la sociedad y de muchas figuras de la cultura nacional. En esa dirección, Ángel Bosch, integrante del grupo Serenata Guayanesa -con más de 50 años de experiencia en la música folclórica- expresa que existe algo muy interesante en el Carota, Ñema y Tajá, agrupación liderada por Adelis Fréitez y que los coloca como “fiel exponente de lo que podría llamarse golpe larense” además del “merengue carotero”, porque este último se diferencia del que se produce en otras regiones, incluida la capital del país. Así mismo, este mismo músico continúa aludiendo lo siguiente:

(...) en los cantos que se hacen con esa serie de trabalenguas, solamente es utilizado en el país por ese grupo, son pioneros en ese tipo de cantos y yo me imagino que deben tener cierta referencia

o deben tener referencia evidentemente, del trabajo que antaño había realizado Don Pío Alvarado. (En: Fuentes de Fréitez, 1999, p.744)

Este planteamiento tiene mucha significación porque el propio Adelis Fréitez, en el programa “Usted Tiene la Palabra”, del canal “Somos TV” y conducido por el periodista José Israel González, manifestó en la entrevista el deseo de tener un grupo como el de “don Pío Alvarado” ya que fue cautivado por su gracia y espontaneidad puesta en escena, en un concierto que se llevó a cabo “en el Anfiteatro Oscar Martínez junto a Lilia Vera” en la década de los años 70 aproximadamente. De igual manera, Adelis Fréitez expresó “el viejo Pío Alvarado y don Pablo Canela yo los admiraba mucho y los conocí a los dos.” Esa admiración lo motivó, nos lo narra Adelis, a dedicarles la canción de “Los dos Gavilanes.” (Somos TV, 2021).



Fuente: Fuentes de Fréitez, 1999, p. 945

Conviene aclarar que esta referencia de la que se extraen los hallazgos data del año 2021, pero el programa se grabó en vivo en el año 2014, de la misma manera que se muestra en el canal de Tv referenciado, concretamente en el portal web YouTube para el acceso público.

Precisamente esta pieza musical, “*Los dos Gavilanes*”, es una muestra de la sonoridad representativa que pone en evidencia; además de asumir, el legado cultural de dos personajes emblemáticos y con trayectoria cultural desde el estado Lara, como lo fueron don Pío Alvarado y Pablo Canela, referentes del folclor y la música popular de la región, magistralmente resignificados en una canción que, más allá de la descripción interpretativa, le da continuidad y proyección a un legado ancestral, añadiéndole picardía y jocosidad, característica fundamental que permea en los distintos estratos sociales de la audiencia gracias a Adelis Fréitez y su agrupación.

Por su parte el reconocido músico venezolano, Simón Díaz, autor de la canción *Caballo Viejo*, se llegó a expresar del líder y fundador del Carota, Ñema y Tajá de la siguiente manera:

Adelis es una figura inmensamente grande en el cancionero popular venezolano. No solamente en el regional barquisimetano o larense, sino que él es nacional porque abarca todos los ritmos y aún cuando sus mayores posibilidades están en los ritmos larenses, abarca todos los ritmos de Venezuela, es un gran compositor”. (En: Fuentes de Fréitez, 1999, p.748).

Por otro lado, el pintor y caricaturista Pedro León Zapata también hace lo propio con la agrupación al referir que ellos logran conectarse con el público de una forma “admirativa”, “glorificante” y también “amistosa”. Lo más interesante es que “esa es una cosa que no se puede conseguir con ingredientes conscientes, ni con ingredientes técnicos, ni con ingredientes de conocimientos, sino con ingredientes más bien pertenecientes al espíritu, que pertenecen a regiones de lo imponderable.” (En: Fuentes de Fréitez, 1999, pp.746-747). Se trata, pues, de una conexión que rompe los arquetipos del modo de ver la cultura, el artista, los músicos, aquellos que permanecen distanciados de la audiencia, divorciados del pueblo.

Por el contrario, cada presentación de esta agrupación que lideró Adelis Fréitez hasta

sus últimos días de vida, evoca la familiaridad identitaria en una auténtica “fiesta”, para referenciarlos en los términos propuestos por Marcos González. Veamos a continuación lo que plantea este investigador, que, si bien se refiere a los escenarios festivos en Bogotá, Colombia, no deja de ser cierto que existen analogías en nuestro estudio:

Estos actos colectivos, **como los llevados a cabo por el Carota, Ñema y Tajá**, se hacen objeto de primer orden dado que sus prácticas dejan salir a flote los rasgos de cultura enraizados en el nuevo habitante de una ciudad, espacio en el cual no solamente se deben tener en cuenta las huellas de sus orígenes regionales, sino también los posibles entrecruzamientos, así como las expresiones que se originan con la pertenencia a grupos religiosos, políticos, culturales, gremiales o étnicos, que hacen parte fundamental de los imaginarios y representaciones de las colectividades. (González, 2007, p.4) (Énfasis nuestro)

De modo que estamos en presencia de una agrupación que condujo Adelis Fréitez, como creador cultural, el cual supo capitalizar el legado ancestral y transformarlo en canciones, llenas de contenido integral, auspiciado por las vivencias en la geografía de la región, dándole nuevas formas y sentidos a la manera de hacer la música, dándole sentido social a lo nacional frente al mundo de la modernidad.

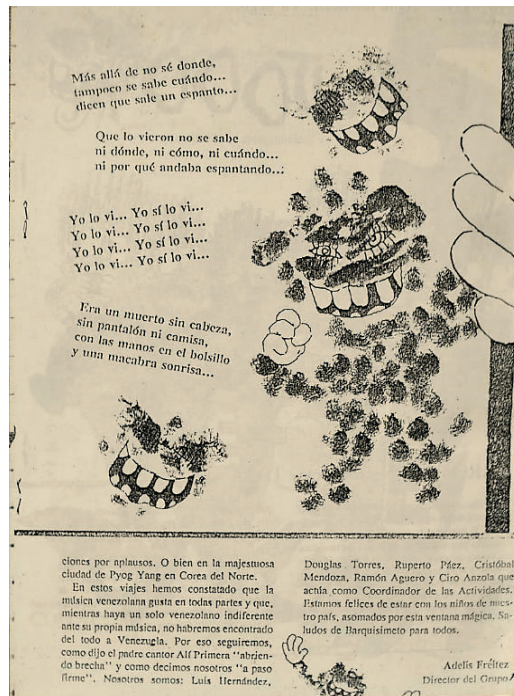
Todos estos elementos que auspician el amplio repertorio musical nacional, las significaciones de las canciones, la musicalidad, lo poético, por citar algunas generalidades, están presentes en las letras y las canciones del Carota, Ñema y Tajá, entre ellas “*Yacambú*” en alusión a un proyecto hídrico en el estado Lara, inmortalizando la corrupción política de todos los gobiernos que han metido la mano en ese negocio de lucrativos intereses sin y concluirlo, “*500 latigazos*”, canción que denota el sufrimiento de los pueblos originarios ante la invasión española, “*De dónde sale el cocuy*”, que describe la geografía regional mostrando lo

patrimonial de esta bebida ancestral, y otras canciones ambientalistas, poéticas que le dan una connotación semántica y simbólica a todo un país, desde Barquisimeto, en el estado Lara.

En esa dirección no se puede dejar de mencionar la canción “*El Cardenal*”, pieza de contenido ambientalista que describe las características del semiárido larense junto a su ave representativa, desde el momento en que la estrenaron en tarima los hizo acreedores del primer premio en un concurso musical, actividad que se llevó a cabo, según el propio Adelis Fréitez:

(...) en el Tercer Festival Día del Ejército, un evento que duró tres días, magistralmente moderado por el reconocido locutor y productor del famoso y más escuchado programa radial *Los Venezolanos Primero*, Gerardo Brito, amigo personal para más detalles. Este festival se realizó en el Anfiteatro Óscar Martínez de Barquisimeto. (Fréitez, 2019, p.126)

Este evento festivo los proyectó rápidamente a otros encuentros culturales en la región y más tarde fuera de Venezuela, vale acotar, tres meses después de haberse presentado por primera vez en los carnavales del 3 de marzo de 1981. La canción “*El Espanto*”, es otro clásico musical que incluso es utilizada en los espacios escolares como fuente de inspiración para dejar volar la imaginación de los niños, al momento de hacer la representación gráfica -a través de dibujos- sobre ese macabro personaje sin pantalón ni camisa y con las manos en los bolsillos.



Fuente: Fuentes de Fréitez, 1999, pp. 947-948

Con esta agrupación constatamos incluso las incursiones culturales autóctonas fuera de las fronteras nacionales de Venezuela, representando el folclor de la Región Centrooccidental en países como Rusia, Brasil, Guayana, Corea del Norte (Festival de la Primavera de París), Francia, Suiza, Estados Unidos, Puerto Rico, Cuba y Corea del Norte (Fréitez, 2019) de modo que la cultura de esta región se inscribe en el mundo de la Modernidad, sin desvirtuar su esencia substancial; es decir, la que subyace como fondo telúrico nacido en el campo, construido en la tradición mestiza autóctona, proyectada en la ciudad y sin permear lo que la industria del espectáculo va desdibujando a través de la alienación y todos los instrumentos destinados a tales fines.

Consideraciones finales

Consideramos la cultura como un proceso “híbrido” (García Canclini, 1990) que, si bien es una categoría de análisis muy amplia, también denota particulares maneras de estudiarla desde Latinoamérica. La cultura festiva y musical de la Región Centrooccidental de Venezuela nos enseña el valor de los actores sociales que la enrumban como estandarte ancestral, sobre la base de un proceso de sedimentación colectiva que alberga las manifestaciones religiosas, el reconocimiento de la vida social y sus vaivenes, la producción material y simbólica, lo político y lo económico que se van produciendo y reproduciendo constantemente desde la tradición especialmente la musical sonora.

Otorgarles el reconocimiento a las figuras claves que nos identifican como pueblo y como nación no solo es un deber social, sino además ético y político, por cuanto es la representación de nuestra identidad, construida socialmente como proceso y no como reflejo espontáneo, impuesto o improvisado con fines utilitarios.

Sin lugar a dudas, Adelis Fréitez y el Carota, Ñema y Tajá se posicionan como

emblema de la identidad de un territorio con formidables cualidades históricas de manera magistral, dando a conocer la calidez y el carisma de sus habitantes, la belleza del paisaje por medio de las canciones y un nombre que, desde lo culinario autóctono, deleita a la audiencia. Se trata, en definitiva, de un ejemplo de construcción cultural colectiva, porque hasta su nombre se estampó como rúbrica indeleble en el imaginario social desde el mismo momento en que se los bautizó con su nombre en tarima. Nacieron en la fiesta y a ella los consagró.

Referencias bibliográficas

- Acosta Saignes, M. (1978). *Vida de los Esclavos Negros en Venezuela*. Casa de las Américas.
- Aretz, I. (1971). *Etnomúsica de Guayana, Venezuela y Colombia*. [Conferencista]. Meeting on Musical Traditions in Latin America.
- Barbarito, F. (2019). *Joropo llanero. Parranda de re-existencia*. El perro y la rana.
- Béhague, G. (1983). *La música en América Latina*. Monte Ávila Editores.
- Béhague, G. (1985). Música folklórica de Latinoamérica. En N., B. (Ed.), *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales* (pp. 203-227). Alianza Editorial.
- Bello, A. (1981). *Obras Completas. Temas de Historia y Geografía*. Fundación La Casa de Bello.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijaldo.
- Carpentier, A. (1988). *La música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas.
- Cortés Riera, L. (25 de enero de 2017). La gallarda serpentina de El Negro Celestino “Tino” Carrasco Riera. *CRONISTA OFICIAL DE CARORA*. Luis Eduardo Cortés Riera. <http://luiscortesriera.blogspot.com/>
- Cortés, E. (2019). *Homenaje a Don Pío Alvarado - Ali Primera - 1984*. [Video].

- Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=eW_bEZATQ30
- Cunill Grau, P. (2007). *Geohistoria de la Sensibilidad en Venezuela - Tomo I*. Caracas. Fundación Polar.
- De Loares, B. (1929). *Los Frailes Capuchinos en Venezuela* (Tomo I). Caracas: Empresa Gutenberg.
- Diccionario Latinoamericano de Términos Musicales (s/f)
- Dussel, E., Mendieta, E. y Bohórquez, C. (Dirs.). (2009). *El Pensamiento filosófico Latinoamericano, del Caribe y "Latino" (1300-2000)*. Siglo XXI/ Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe.
- Federman, N. (1958). *Historia Indiana* (J. Freide, trad.). Academia Colombiana de Historia. Trabajo original escrito en 1556.
- Fréitez, A. (2019). *Vivir para cantarla. Vivencias y Canciones de Adelis Fréitez*. El perro y la rana.
- Fuentes de Fréitez, A. (1999). *El Canto Popular de Adelis Fréitez con el Grupo Carota, Ñema y Tajá* (tomo II). Tesis de maestría no publicada, Universidad de Carabobo.
- García De León Griego, A. (2002). *El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- González Pérez, M. (2007). *Mapa Festivo de Bogotá D.C.* INTERCULTURA.
- González, A. (2015). *Enciclopedia de la Cultura Popular Larense. El golpe tocuyano - orgullo de los larenses*. Tomo I. Editorial Horizonte.
- Guédez, Arnaldo. Poeta, Profesor Universitario. Entrevista realizada por German Salcedo. [Grabación en mp3]. Barquisimeto, 29 de mayo de 2022.
- Humboldt, A. (1941). *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente* (Tomo I) (L. Alvarado, trad.). Escuela Técnica Industrial Talleres de Artes Gráficas. (Trabajo original publicado en 1799).
- Instituto Nacional de Estadística. (2014). XIV Censo Nacional de Población y Vivienda. Resultados por Entidad Federal y Municipio del estado Lara.
- Karmy, E. y Farias, M. (eds). (2014). *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Ceibo.
- María, N. (1967). *Historia de la Fundación de Nueva Segovia de Barquisimeto*. Gobernación del estado Lara.
- Perozo Pérez, A. E. (2013). Marcial Perozo: el legado de un patrimonio cultural a la música popular del estado Lara, Venezuela. *Mayéutica revista científica de humanidades y artes Escritura e Imagen*. Vol. 11 (1), 101-108.
- Rojas, R. (2018). Cultura, tradición y modernidad en Venezuela, Siglo XX: La "Fiesta de la Tradición" de 1948. *Revista Helios*, vol. 2 (1), 211-233. <https://docplayer.es/91494569-Cultura-tradicion-y-modernidad-en-venezuela-siglo-xx-la-fiesta-de-la-tradicion-de-1948.html>
- Rojas, R. (1995). *Historia Social de la región Barquisimeto en el tiempo histórico colonial de 1530 a 1810*. Biblioteca Nacional de la Academia Nacional de la Historia.
- Rojas, R. (06 de marzo de 2022). *Pensar la ciudad desde la Cultura*. [Conferencista]. Consejo Consultivo de Barquisimeto, UCV.
- Rojas, R.; Rosendo Orozco, G. A. y Mendoza, O.M. (2022). La música larense por el mundo. Carota, Ñema y Tajá transita los arpegios continentales. *Correo del Orinoco*, N°552 (9), pp. 2-4.
- Sequera Jiménez, F. (2013). *Apuntes para el conocimiento de la historia musical del estado Lara*. Barquisimeto: Ascardio/ Clínica Acosta Ortiz.

Silva Uzcátegui, R. D. (1969). *Enciclopedia Larense. Geografía física, política y económica, geología, paleontología, mineralogía, fauna, historia civil y militar, historia de la Diócesis de Barquisimeto* (Tomo I). Ediciones de la Presidencia de la República.

Somos TV. (2021). *Usted Tiene La Palabra (Adelis Fréitez) - 1/4*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HJfV4LYdN54>

Vilda, C. (1999). *Proceso de la cultura en Venezuela*. UCAB.

Vilda (1999)



HERMENÉUTICA ENTRE EL AMOR Y LA MUERTE EN LA POÉTICA DE ANTONIO PÉREZ CARMONA DESDE DE *DE LA NOSTALGIA*

HERMENEUTICS BETWEEN LOVE AND DEATH IN THE POETICS OF ANTONIO PÉREZ CARMONA FROM *OF NOSTALGIA*

Vargas, Egisto*
Universidad de los Andes
Venezuela

Resumen

En la presente investigación intentaremos hacer un acercamiento hermenéutico del poemario de “*De la Nostalgia*” del escritor Antonio Pérez (Escuque 1933-Valera 2006). En el cual abordaremos la temática del Amor y la Muerte, espacio sublime de traslado, conjugación del tiempo en el transitar del paseo existencial donde las reminiscencias son citas memoriales que cohabitan la casa del pasado. Y esa casa es un escenario donde se revitalizan las imágenes de los eternos ausentes que se transfieren en vocablos entre el amor y la muerte. Es así la poesía de Antonio Pérez Carmona, ese traslado pretérito, cita autobiográfica de reminiscencias que se anclan en lo profundo de su ser con un sentido de pertenencia telúrica en fusión de horizonte. Para el acercamiento poético de la obra ya descrita de Pérez Carmona, que es contentiva de treinta y ocho (38) poemas, de los cuales hemos seleccionado once (11). Aquí mostraremos que el amor y la muerte son una constante afirmación poética del autor ya citado.

Palabras clave: Amor, muerte, poesía, reminiscencias, símbolo.

Abstract

In the present investigation we will try to make a hermeneutical approach to the collection of poems “*De la Nostalgia*” by the writer Antonio Pérez (Escuque 1933-Valera 2006). In which we will address the theme of Love and Death, a sublime space of transfer, conjugation of time in the transit of the existential walk where reminiscences are memorial quotes that cohabit the house of the past. And that house is a stage where the images of the eternally absent are revitalized and transferred in words between love and death. This is the poetry of Antonio Pérez Carmona, that past transfer, an autobiographical quote of reminiscences that are anchored in the depths of his being with a sense of telluric belonging in fusion of horizon. For the poetic approach of the already described work of Pérez Carmona, which contains thirty-eight (38) poems, of which we have selected eleven (11). Here we will show that love and death are a constant poetic affirmation of the author already mentioned.

Keywords: love, death, poetry, reminiscences, symbol.

*Licenciado en Educación, mención Desarrollo Cultural. Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez, Abogado. Universidad Bolivariana de Venezuela. Coursante de la Maestría de Literatura Latinoamericana. Núcleo Universitario Rafael Rangel Universidad de los Andes- Trujillo. ORCID <https://orcid.org/0009-0003-3741-7344>

Finalizado: Trujillo, Julio-2023 / **Revisado:** Septiembre-2023 / **Aceptado:** Octubre-2023

La poesía de Antonio Pérez Carmona, nos sitúa en un espacio telúrico. Pero también trasciende las fronteras de su comarca en la fusión de horizontes desde la tradición occidental, que cita en su bagaje cultural, que se trasfiere en la expresión poética. Partiremos del acercamiento poético hermenéutico del poemario *De la Nostalgia*, que es un encuentro con el hombre que viaja en el tiempo, citando muy constantemente la infancia. Que es la marca transcendental de la memoria, que cohabita en el ser, y va más allá de la muerte como hecho creativo eternizándose en las líneas de la tinta sangre del alma que fluye como manantial de la memoria, para ofrecernos en el caso del poeta Antonio Pérez Carmona el poemario ya mencionado. Donde reside el amor y la muerte con sus elementos constitutivos. La poesía es un hecho histórico transcendental, convocación anímica del sentir que forman parte de ella como objeto creativo. Surgiendo del yo-circunstancial en espacio y tiempo filosófico, es decir en el tránsito del paseo terrenal que nos corresponde.

El poema titulado *Transparencia*, es el tránsito de la soledad entre el ser y el espacio, espacio sublime y telúrico, traslado pretérito a la infancia. Impulsión anímica que se conjuga entre las reminiscencias gravitantes de los huéspedes del silencio que acuden:

En el mediodía exacto de este Bogotá de
/invierno
con la soledad que va desde la Plaza
/Mayor, donde las palomas
aún huelen
el cuerpo de Policarpa Salvarrieta, veo en
/un rostro anciano
el espejo que me trae la transparencia del
/abuelo.
Hace tantos años y sólo le faltan sus ojos
/azules y aquella protuberancia
en la garganta para ser la imagen y carne
/de Eleuterio Carmona.
A su lado, y como una bestia rendida, está
/tirada una mujer
con su pequeño,
quien espante el frío bajos las medusas /

del amado sexo.

A esta hora en que el Museo del Oro es la
/hoguera crepitante
de la expoliación indígena, el anciano
/me sonríe
y yo, en un susurro más leve que el
/arranque del pez en el estuario,
le digo: ¡Bello abuelo!
Si no fuera por el exilio de aquellos ojos
/celestes, le besara en la mejilla,
proclamando con júbilo y honor que
/cuarenta años más tarde, hubo
la resurrección del Errante.
Sin embargo, para calmar mi
/incertidumbre, dejo en el lecho
Invernal de la mujer y su hijo, unas
/cuantas monedas, pero ellos ni siquiera
se despiertan porque yacen en un reino
/perdido. (Pérez Carmona, 2013, p. 31)

En la exactitud del tiempo y el espacio en la íngtima plaza de la heroína de los colombianos. Es allí donde la presencia del anciano es el espejo, inmediatez telúrica, traslado nostálgico, resurrección del abuelo después de cuatro décadas. Pero también es inmediatez del presente donde los rendidos del lecho invernal, son incertidumbre en ese reino perdido.

En este poema de Pérez Carmona el espejo, es una representación simbólica, imágenes vivenciales, traslado telúrico. Es el mirarse, y el mirar a los otros en la transparencia del tiempo. A través de la historia el espejo ha tenido variables interpretaciones:

Se ha dicho que es un símbolo de la imaginación —o de la conciencia— como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto este—según Scheler y otros filósofos—es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo. Este sentido conecta el simbolismo del espejo con el del agua reflejante y el mito de Narciso, apareciendo el cosmos como un inmenso Narciso que se ve a sí mismo reflejado en la humana conciencia. Ahora bien, el mundo, como discontinuidad afectada por la ley del cambio y de la sustitución, es el que

proyecta ese sentido negativo en parte, calidoscópico, de aparecer y desaparecer, que refleja el espejo. Por esto, desde la Antigüedad el espejo es visto con un sentimiento ambivalente. Es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe. Aparece con frecuencia en leyendas y cuentos folklóricos dotado de carácter mágico, mera hipertrofia de su cualidad fundamental. Sirve entonces para suscitar apariciones, devolviendo las imágenes que aceptara en el pasado, o para anular distancias reflejando lo que un día estuvo frente a él y ahora se halla en la lejanía. (Ciriot, 1992, pp. 194-195)

El espejo es el retorno a la lejanía de los ausentes, es la reafirmación en la reminiscencia. Reminiscencia de la imagen del abuelo materno que es una constante cita en la escritura poética de Pérez Carmona. El deseo por la permanencia de lo ido, que es lo irreversible en la objetividad de los hechos. Pero no en el estado anímico, nostálgico que lo retorna a la infancia, donde nos expresa:

Agradezco al extraño el florecer de mi
/infancia.

Agradezco en ese témpano de palomas
/y flores tristes, especiales para

sufragios, el renacer de mi primavera
/campesina.

Allí estaba el rudo Capitán, ignorante del
/mar, con sus fantasías para

arrullar a Laura y con sus bajeles repletos
/de encantos y de mujeres con

peinetas de oro.

Y allí estaba la nostalgia más inmensa de
/la tierra cuando me estreché

la mano para no retornar jamás.

Oh anciano de este mediodía íngrimo de
/la Plaza Mayor de Bogotá,

cómo desearía fundir mi boca en tu frente
/y dibujarte los ojos azules,

para llevarte a casa de mi madre a
/devolverle su alegría de antaño. (Ibíd.,
p. 31)

La claridad telúrica de imágenes que transitan en el hombre de la mirada pretérita.

Traslado al espacio y al ser resurrecto que resplandece la mirada azul del abuelo. Nos ha expresado en sus últimos versos “cómo desearía fundir mi boca en tu frente y dibujarte los ojos azules, / para llevarte a casa de mi madre a devolverle su alegría de antaño”. (Ibíd., p. 31)

La muerte nostálgica es la reminiscencia en el espacio de lo ido, tiempo de resurrección, imágenes que residen desde un espacio andado que transitan en la memoria; ella se vitaliza en el recuerdo (resurrección) de antaño, en el deseo de devolverle la alegría (amor paternal) a su progenitora. La nostalgia es una conectividad de la infancia en el caso del poema citado. La memoria por ende es la residencia del autodiálogo que viaja de pretérito como dijera Gadamer “un poema es siempre un diálogo, porque mantiene constantemente la conversación con uno mismo”, (Gadamer, 2004, p. 152) la infancia es una residente de la memoria, resurrección en el dialogo consigo mismo del ser íngrimo que transita un espacio de imágenes vividas, sentidas en el lazo existencial de la remembranza.

La afirmación de la existencia es la proximidad de la muerte, cada segundo vivido, es una resta en el paseo del espacio y tiempo, la claridad del tránsito terrestre; en el poema “*Aniversarios*” se reafirma. El poeta Antonio Pérez Carmona, acurruca la muerte en su claridad existencial. En ese refugio circunstancial ante el efímero paseo que llaman vida. Los primeros versos del referido poema, es un presagio de la muerte y el declinar de la vida, en él se lee lo siguiente: “He cumplido tantos años que cargo siglos sobre mis espaldas. / Me da tristeza recordar estos aniversarios, / pues mi corazón en cualquier / momento se paralizará como el de aquel robusto caballo que murió el verano pasado” (Pérez Carmona, 2013, p. 53).

En los versos del poema ya referido, el caballo es una representatividad simbólica del viaje sin retorno (la muerte). El caballo históricamente ha tenido diferentes

interpretaciones simbólicas asociado él mismo con el color. Al respecto en las sagradas escrituras en capítulo seis del libro apocalíptico de San Juan. Nos hace referencia, específicamente en el versículo seis del cuarto sello de la revelación, que el caballo amarillo tenía potestad para matar y su nombre era la muerte.¹

Aunque no haya representación del color (caballo) de la muerte en el referido poema. Lo que intentamos demostrar es la hermenéutica simbólica del caballo como expresión de la muerte. El autor de *De la Nostalgia*, y otras expresiones literarias, fenece el cuarto día del duodécimo mes del año 2006, muere de un infarto, a él no lo sorprende la muerte, la esperaba en la razón de su claridad existencial. El amor y la muerte se visten de nostalgia. Presencia del tránsito existencial en correlatividad de cohabitantes eternizados, desde un sentido entrelazando de los seres más cercanos. Como lo es en el caso de los siguientes versos en la continuidad hermenéutica del poema (aniversarios) nos expresa lo siguiente el poeta:

La nostalgia y la alegría de este efímero tránsito frente al alba y las estrellas. Sin embargo tengo a Helen y a Alix, testimonios melancólicos adheridos como costras milenarias.

Helen, la pequeña adolescente, muerta cuando llegaban los primeros vientos del invierno.

Alix, el amor que siempre me acompaña aún en las soledades infernales”.

(Ibíd., p.53)

Al comienzo de estos versos la dualidad, es efímero espacio de lo vivido entre la alegría y la nostalgia pretérita que se eternizan con la ausencia física de Helen, la pequeña adolescente muerta, y el dejar a su amada compañera Alix. El presente lo golpea de profundo ante el declinar de la existencia, la nostalgia del no estar que palpita hasta sus últimos días en la conjugación del pretérito, y un presente infernal que se adhiere como costras milenarias entre el amor y la muerte.

¹ Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento, Editorial Publicitaria, 1992, p. 1145

Que se enlazan en la relatividad existencial del yo-pretérito en el presente inmediato de las imágenes que transitan el espacio sublime que aviva la memoria nostálgica del poeta, en el triste retorno, como pensamiento sopesado de lo vivido.

En el poema titulado “*Helen*”, nos dirá el poeta “entonces Helen, no me queda otro pensamiento sino en ti. / Helen, la joven muerta en el desfile de los primeros vientos del invierno” (Pérez Carmona, 2013, p. 52). El amor se tiñe de luto, conjuga con la muerte. Es un detonante nostálgico de la soledad que activa el ayer conjugado como una presencia constante que reafirma en los siguientes versos “Ahora, Helen, en medio de esta soledad que huele a sangre, / no me queda otro pensamiento sino en ti” (Ibíd., p. 52).

La soledad en el poeta es un espacio sublime de la nostalgia, vinculación pretérita porque Helen era “capaz de formar con el sol y la lluvia los más bellos dibujos infantiles, / de raptarse las nubes / y tender el arco iris sobre el mar. / Su manto de nostalgia cubría todos los rincones de la tierra, / golpeaba a las parejas de enamorados en los parques, / anunciaba suntuosamente las maravillas del sur, / erguida, como las aves que cruzan el horizonte y sonríen ante / los extraños cielos” (Ibíd., p.52).

Amor y muerte se unifican en espacio y tiempo correlativo de ese vivir, pero “El amor no vence a la muerte: es una apuesta contra el tiempo y sus accidentes. Por el amor vislumbramos, en esta vida, a la otra vida” (Paz, 1993, p. 212). Porque Somos cuerpo terrenal, espacio telúrico de la infancia con sus dualidades en la complejidad de la existencia. Como recinto del pasado, viaje inevitable al retorno del ser. Esencia circunstancial de lo vivido; y con la incertidumbre por el destino del velero.

Para Pérez Carmona el amor y la muerte son también, evocación telúrica poética. “Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. Juego,

trabajo, actividad ascética, confesión” (Paz, 1993, p.13). En el autor de *De la Nostalgia* y otros textos, los vocablos poéticos son ese inevitable traslado al espacio de confesión pueril del amor y la muerte, que conjugan en el tiempo. Entre lo florido y lo degollado, como nos lo expresa en el poema titulado “*Infancia florida y degollada*”, dedicado a sus hijas, leemos lo siguiente:

El verbo es solemne y la oración es
/contrita en el degüello
del crepúsculo,
Oh aires, vientos y lluvias que me trae a
/lomos los caballos de algodón,
las transparencias de una comarca
/designada infancia.
El verbo es solemne y la oración es
/contrita en el ámbito
de la soledad más asesina. (Pérez
Carmona, 2013, p. 41)

Enfático es el verbo que se degolló entre luces y tinieblas de una infancia que transita en el telúrico pretérito del ser abatido y triste. Nos confesará en los siguientes versos su dolorida infancia, y a la vez es radiante espacio determinante en la dualidad del existir y morir en esa: “Infancia de flores luctuosas en Lida -Dora- Yolanda, cercenadas para no tener infancia” (Ibíd., p.41)

La infancia del poeta estuvo nublada por la desaparición física de sus hermanas, ellas las que se eternizaron como el más triste recuerdo de una mutilada infancia. En los siguientes versos se reafirma el ser abatido “Ah, verbo solemne y la oración es contrita en la muerte del crepúsculo. / Y vino la infancia enferma en el viaje eterno de las niñas sepultadas /en su infancia. / Entonces cantaron los ángeles y los serafines” (Ibíd., p.42.). La muerte es una imagen resurrecta, que permanece en el pasado, cita dual entre la oscuridad y la iluminación que se hospeda en la soledad para transfigurarse en el cómplice silencio que se viste de la tinta pluma del alma.

En los últimos versos leemos “no hay espada de fuego más terrible que la infancia degollada / y no hay canto más alegre que la

otra mitad florida de la infancia resurrecta” (Ibíd., p. 42).

La otra mitad florida de la infancia del poeta se ilumina en “...rouge de onoto en los labios de Laura para proclamarse solitaria reina campesina”, (Ibíd., p.41) y en la vida misma que es una cita del ya no estamos. Pero volvemos en el anímico espacio (retorno al pasado) entre la vida y la muerte, esa muerte que se trasfigura, expresión artística del alma:

Porque la muerte para Pérez Carmona fue también un acto de escritura. Morir, para él, es regresar a lo telúrico como isotopía de renacimiento, de descanso en lo originario, en la complementariedad del ser con el espacio fundado en la memoria y que representa lo ancestral, la tradición recuperada a través del acto de morir, y al mismo tiempo, en el acto de la escritura como ritualización testamentaria de quien enuncia poéticamente sus designios y deseos. (Pérez y Hernández, 2012, p.15)

La muerte es un estado atmosférico, (espacio anímico) que cohabita en la escritura de Pérez Carmona, el poema “*Eterna soledad*”, es un canto por la ausencia de los residentes del antiguo jardín de la soledad en él se lee:

Sólo los muertos están en la soledad,
/tristes y olorosos a polvo,
en medio de un jardín antiguo cubierto
/de leyendas.
Sólo ellos están escuchando la amarga
/canción del tiempo,
mientras en la tierra transcurre amor,
/nostalgia, ausencia.
La lluvia nos trae sus rostros dulces y
/lejanos,
perdidos en la memoria, en la distancia
/de los días. (Pérez Carmona, 2013,
p. 54)

Soledad, tristeza, ausencia y la nostalgia son una representatividad de la muerte. Por ser ellas causantes de un dolor, porque la muerte no es solo presencia física. Ella también es pensamiento nostálgico de lo ido, que se acurruca en el silencio de la memoria, espacio cohabitado por el deudo sentido.

En los siguientes versos hay una conciencia de la claridad existencial del ser que coexiste en un tiempo determinado del tránsito terrenal, el poeta nos expresa que “Estamos en la tierra, estamos en el cielo, estamos en el tiempo. / Estamos penetrando a cada instante al reino de los muertos”. (Ibíd., p. 54) Los espacios físicos forma parte del efímero paseo que hemos llamado vida, donde también reside o residió el amor como nos dirá el poeta:

(...) allí donde el corazón fue amor, paz;
donde únicamente hubo ternura para
/conquistar al mundo.
Ellos fueron nuestros padres, nuestros
/hermanos, nuestros hijos.
Había resplandor y nostalgia en sus ojos,
La ausencia es una marca pendular,
/de sonido pretérito, espacio armónico;
/memorial del amor fraterno por los
/partieron, porque ellos:
Los muertos que duermen olorosos a
/polvo,
ocultos en la ciudad de la tristeza.
Como homenaje tierno hay una canción
/hermosa,
el réquiem del silencio en nieblas
/melancólicas,
el brindis del insomnio atrapando sus
/voces,
los muertos solitarios olorosos a polvo.
(Ibíd., p. 54)

En el poema titulado “*Los huéspedes de la tristeza*” dedicado a la memoria del poeta Luis Daniel Terán y al pintor Agustín León. Hay una continuidad de la necrofilia, pero esta vez el espacio necrófilo tiene nombre y apellido:

En el pequeño cementerio de El Alto de
/Escuque
donde los muertos se dan la mano en el
/invierno
y se regocijan en el verano cuando
/columbran los tibios rayos del sol,
allí, en esa comarca olorosa a “dama de
/noche”,
que en la cita del día de difuntos
las mujeres forradas de carbón

y los aldeanos con sus sombreros en el
/pecho, llaman “camposanto”,
habitan como ovejas disgregadas en la
/parda neblina.
(Pérez Carmona, 2013, p.55)

En estos versos ya existe una dirección domiciliar (En el pequeño cementerio de El Alto de Escuque) de los huéspedes de la tristeza y la eterna soledad, donde ellos se dan la mano, y se regocijan en el verano con la flor fragante de la comarca. Allí yacen dos bellos huéspedes que:

(...) años atrás, cuando sus corazones
latían /entre las
montañas y el mar, ni siquiera se habían
/contemplado sus rostros.
Uno tenía la virtud de hacer radiante la
/negrura de los hombres.
El otro, mutilado en la palabra, cargaba
/el color del cielo y de los bosques.
Ahora ya no existe el recuerdo del tiempo
/ni ante la frialdad de las ciudades
y sólo en sus aniversarios sus polvorientos
/túmulos reciben frescas flores.
(Ibíd., p. 55)

En el final de los versos citados del poema, se reconoce la virtud artística del poeta a través de la palabra como iluminación de la oscuridad, y al pintor como el matizador del azul infinito y de la naturaleza. Los dos bellos huéspedes de la necrópolis, serán recordados en sus aniversarios entre las frescas ofrendas de lápidas polvorientas, “pero ellos se alborotan como niños al acariciar la lluvia sus huesos / para unirlos en la inmensa soledad” (Ibíd., p. 55). En la poesía de Pérez Carmona, la muerte y amor son eternidades amenas en el recuerdo de ausencias predilectas; regresividad de lo vivido, que lo anclan en lo profundo del dolor. Dolor que se viste de consanguinidad en los días de la infancia ante la pérdida que cohabitará en el citar de los días distantes. Como nos expresa en la tercera parte del poema titulado *Aquellos días lejanos*:

Mi abuelo tenía los ojos azules y narraba
/que había venido
de un lejano país.
En las tardes color vino me tomaba entre

/sus piernas y dejaba escapar
sus risueñas historias.
Una noche enmudeció y me llevaron a
/besar su rostro,
pero no vi su mirada bondadosa.
Después tocole ese extraño viaje a mi
/hermana que tenía los cabellos
de trigo.
Y les advierto, hermanos del alba y el
/ocaso, que siendo niño
tuve grandes
deseos de morir.
¿Habéis visto acaso a un niño macerado
/en el dolor?
Y esta fue la primera herida de mi
/infancia y ella continúa presente
en una nave gris que designa nostalgia.
Barca de pájaros jumies, sin bosques ni
/albercas, ni narcisos
ni perfumes.
Gigantesca catedral de música y
/oraciones lacrimosas
de altares pintados con mi sangre,
de cuerpos y memorias perdidos en el
/vacío. (Pérez Carmona, 2013, p. 29)

En estos versos la infancia es un pretérito necrófilo por los deudos, ante el macerado dolor que lo acompañará en el presente nostálgico, de un niño estrujado por el sufrimiento. El yo poético se confiesa por la indeseable existencia a la temprana edad, del ser afligido. La muerte es una presencia seductora para él como diría Ramos Sucre: “quisiera estar entre vacías tinieblas, porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos y la vida me aflige, impertinente amada que me cuenta amarguras” (Ramos, 204, p.3). La muerte se hospeda en la casa del pensamiento, (memoria) en Pérez Carmona. Ella es evocación consanguínea de una macerada existencia, es retorno a la infancia, como para todo poeta, es la expresión artística de la infinitud, revitalización del alma, incitación como lo señala el romántico alemán Jean Paul:

Si los recuerdos de la infancia son tan seductores, no es por lo que tienen de recuerdos –puesto que los tenemos de todas las épocas de nuestra vida-

su encanto debe provenir de que la mágica oscuridad y la memoria de esos momentos de la niñez en que esperábamos un gozo infinito (ilusión de nuestras fuerzas en su joven plenitud, e ilusión de nuestra inexperiencia) halagan más nuestro sentido del infinito. (Béguin, 1981, p. 227)

En la continuidad de la macerada existencia en poema titulado “*El violinista*”, dedicado a su padre Ramón Pérez. En su discurso poético la enunciación del “yo” pretérito interrogativo que se hace presente ante el “yo” poeta; metaforización de la realidad, remota al coexistir, complexión del discurso donde nos expresa:

No sé qué suave mezcla de árboles y
/estrellas
flotaba en aquel bosque,
que hoy, como crótalo de infancia
perturba mi memoria.
Desconozco ese paisaje de témpanos y
/vocales
navegando a piel de agua,
pero no puedo exiliar el reino de
/relámpagos
donde el extraño violinista abría doradas
/sendas
para sepultar la tristeza de la tarde.
Aún en este tiempo de horóscopos y
/viajes
de lluvias, sonidos y colores,
mis ojos como marchitas pasionarias en
/las sienes,
continúan aferrados tras la marcha
/nupcial
de ese remoto esplendor de pájaros y
/flores.
(Pérez Carmona, 2013, p. 39)

En este poema “los yoes” de la complexión son el maceramamiento perturbante de la memorización; espacio telúrico, (retorno a la infancia) pero también es un espacio de iluminación “donde el extraño violinista abría doradas sendas / para sepultar la tristeza de la tarde”, / Aún en este tiempo de horóscopos y viajes / de lluvias, sonidos y colores” (Ibíd., p. 39). La nostalgia es la metaforización en el remoto esplendor de pájaros y flores.

En el texto titulado “*El poeta*”, dedicado a Julio Sánchez Vivas, Pérez Carmona, transfiere su expresión artística, hilvanadora de vocablos metaforizados, voz mágica, susurrante del silencio, la escucha del alma que nos expresa:

Lejano huésped de mi sangre infantil
que abrías soñadas rutas
en aquel universo de bosques y fragancias.
Inclinados aún yacemos sobre la comarca
/de antaño
poblada de abisinias y lirios de la noche,
donde tú, amado poeta, desterrabas al
/demonio.
(Pérez Carmona, 2013, p.40)

El retorno del huésped consanguíneo lo traslada a la infancia en las soñadas rutas del universo natural, al espacio de antaño donde el poeta destierra al demonio, metaforización de imágenes lacerantes que se hospedan en él; vuelo pretérito donde la memoria es seducción nostálgica que propicia el verbo en la orfebrería del silencio, recinto espiritual del escritor. En los siguientes versos nos expresará el bardo:

Oh caballero de ojos aguamarina
que nos sumías en el reino de la lluvia,
con los príncipes de la belleza,
esos que desaparecieron antes de los
/treinta años,
como los jardines en flor;
que nos hablabas del viaje sin retorno
/de Shelley
para asistir al aniversario de Jhon Keats;
que unías el luto de Novalis, la soledad
/de Lautrémont
y la tristeza de los aedas malditos. (Ibíd.,
p. 40)

En la continuidad de la travesía poética, de la palabra del hacedor de versos, nos hace referencia de Shelley, de Novalis, Lautrémont y de los “aedas malditos” quienes formaron parte del simbolismo francés a finales del siglo XIX; y en los últimos versos nos dice “Lejano huésped de mi sangre infantil / los poetas se atan en la vida y en la muerte”. (Ibíd., p.40) El huésped consanguíneo reaparece, se

reafirma en el penúltimo verso, porque él es esencia creativa de la inspiración. El poeta es un redentor de la imagen que lo trasciende, para enlazarse en la vida y en la muerte como hecho artístico y existencial en la polaridad del espacio mismo.

En el poema “*Apostasía*” encontramos un revestimiento poético desde la concepción del cristianismo “pecado original”, porque en el:

Arbitrario Edén donde yace hibernado el
/cadáver del exquisito amor
y donde los hombres imitan a los dioses
y juzgan a las almas, diciendo: *Tuyo es
/el paraíso porque nos has cohabitado
y de la adúltera es el infierno ganado en
/el comercio de la manzana.*
¿Por qué bajo la confabulación de las
/máscaras purpuras
y de los perversos
sueños, los falsos adivinos escogen las
/doradas y oscuras rutas
de los viajeros sin regreso?
Desechad esas barajas marcadas por
/hechiceros, desconocedores
de la suerte en el océano muerto /
cabalgado por las brumas sin origen.
(Pérez Carmona, 2013, p.65)

El amor y la muerte se conectan como un exquisito cadáver, fruto (manzana) prohibido. Simbología del deseo terrenal, desencadenamiento de lo negado. Voz suprema, oposición a la exaltación del deseo². Entre la polaridad de lo “correcto” (paradisiaca mujer) y lo “incorrecto” (la infernal mujer) ante los jugadores de almas; adivinos de la luz y de la oscuridad hacia el viaje sin regreso; donde los desconocedores (misterio del más allá) marcan las cartas. Aquí la apostasía es una rebelión ante los falsos adivinos de la fe cristiana. Nos dirá el poeta más adelante en el texto titulado “*Mensaje*”, “Desconfiad de esos equívocos jinetes del molino, / en la fabricación de / horóscopos y perpetuos cielos,

² Cirlot, Juan-Eduardo. Diccionario de Símbolos Editorial Labor, S.A. Barcelona, 1992, véase la simbología de la manzana, p.297

/ porque los transeúntes viven abrazados /al violeta, las vigiliyas y los sueños.”(Ibíd., p. 66) Ellos los vendedores de sueños, falsos “jinetes del molino” fabricantes de espejismos, que abrazan a los transeúntes en la desesperación de “horóscopos y perpetuos cielos,” y “En el fondo, los signos son tan feroces como la actinia que decora / los costados del mar” /, (Ibíd., p. 66) y ofrece a los “vivos ilusionados” los colores de la desesperación.

La muerte es el ineludible destino de todo ser, desconocida realidad del más allá, ella es un tema escalofriante, memorial de internalización cultural que cohabita en el ser como forma lógica ante la no existencia, incertidumbre de lo desconocido. Con referencia al temor por ella, ya lo expresó el hijo de Atenas, Sócrates en su apología dirigiéndose a los atenienses:

Nadie conoce la muerte, ni sabe si es el mayor de los bienes para el hombre. Sin embargo, se la teme, como si se supiese con certeza que es el mayor de todos los males. ¡Ahí ¿No es una ignorancia vergonzante creer conocer una cosa que no se conoce? Respecto a mí, atenienses, quizá soy en esto muy diferente de todos los demás hombres, y si en algo parezco más sabio que ellos, es porque no sabiendo lo que nos espera más allá de la muerte, digo y sostengo que no lo sé. Lo que sé de cierto es que cometer injusticias y desobedecer al que es mejor y está por cima de nosotros, sea Dios, sea hombre, es lo más criminal y lo más vergonzoso. Por lo mismo yo no temeré ni huiré nunca de males que no conozco y que son quizá verdaderos bienes; pero temeré y huiré siempre de males que sé con certeza que son verdaderos males. (Sócrates, 1871, pp. 67- 68)

El temor y el desconocimiento de la muerte, relacionada con el más allá; es una cruz simbólica, eterna, que porta la humanidad ante la angustia o la duda del qué será cuando ya no esté en este efímero espacio que llamamos vida.

Referencias bibliográficas:

Béguin, Albert. (1992) *El alma romántica y el sueño*. México, Fondo Editorial de

Cultura Económica.

Cirlot, Juan-Eduardo (1992) *Diccionario de Símbolos*. Editorial Labor, S.A. Barcelona,

Diccionario de la lengua española (s.f.) en: <https://dle.rae.es>>melancolía.

Gadamer, Hans, G (1993) *Verdad y Método I, Salamanca*: Ediciones Sígueme, S.A. España.

Paz, Octavio. (1993a). *El Arco y La Lira*. Fondo de Cultura Económica, S.A. México.

Paz, Octavio. (1993b) *La Llama doble. Amor y erotismo*. Editorial Galaxia Gutenberg. México,

Platón, “La Apología de Sócrates”, *Platón, Obras completas*, edición de Patricio de Azcárate, tomo I, Madrid 1871, <https://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf01043.pdf>

Pérez Carmona, Antonio (2013) *Obra Poética*. Mérida – Venezuela, Editorial el otro, el mismo.

Pérez Carmona, Antonio (1983) *De la nostalgia*. Editorial Multicolor. Valera.

Pérez, Lenin / Hernández, Javier, (2012) *Antonio Pérez Carmona: Entre el Devenir Y La Nostalgia*. Editorial Fondo Arturo Cardozo –Trujillo Venezuela.

Ramos Sucre, José Antonio (2004). *Antología Poética*, Monte Ávila Editores Latinoamericanos, C.A. Caracas – Venezuela... Editorial Monte Ávila Latinoamericana, C.A. Caracas – Venezuela.

Santa Biblia. Antiguo Testamento (1992). *Sociedades Bíblicas Unidas*. Venezuela. Ediciones Publicitarias S.R.L.



POETIZAR EL ARTE DESDE EL VIAJE Y DENTRO DE LA NOSTALGIA EN LAS PINTURAS Y ESCULTURAS DE “MARE NOSTRUM”, DEL ARTISTA TRUJILLANO, ASDRÚBAL COLMENAREZ

POETISING ART FROM THE JOURNEY AND WITHIN NOSTALGIA IN THE PAINTINGS AND SCULPTURES OF “MARE NOSTRUM”, BY THE TRUJILLIAN ARTIST, ASDRÚBAL COLMENAREZ

Colmenares, Enmanuel III*
Universidad de Los Andes
Venezuela

Resumen

Uno de los motivos que se aprecia en la obra del artista plástico trujillano Asdrúbal Colmenarez es precisamente el tema del viaje. Consideramos que toda idea de periplo en cualquier tipo de arte es sinónimo de nostalgia y al mismo tiempo sinónimo de memoria. En el caso particular del viaje, quiero nombrar las telas de su exposición “Mare Nostrum”. Cuando miro estas obras me quedo detallando estos mapas imaginados que nos muestran diversas geografías tan llenas de nostalgia, y en vista de que estas cartografías están cubiertas de agua y tierra, de ilusiones y sueños, se puede decir asimismo, que arribar a estos territorios es como llegar a la amplia región de la imaginación

Palabras clave: arte, poesía, viaje, nostalgia, memoria

Abstract

One of the motifs that can be seen in the work from Trujillian artist Asdrúbal Colmenarez is precisely the theme of the journey. We consider that any idea of a journey in any kind of art is synonymous with nostalgia and at the same time synonymous with memory. In the particular case of the journey, I would like to mention the canvases in his exhibition “Mare Nostrum”. When I look at these works I am left detailing these imaginary maps that show us diverse geographies so full of nostalgia, and in view of the fact that these cartographies are covered with water and land, illusions and dreams, it can also be said that arriving at these territories is like arriving at the vast region of the imagination.

Keywords: art, poetry, journey, nostalgia, memory

*Cursante de la Maestría en Literatura Latinoamericana ULA-NURR. Trujillo, Venezuela. Docente de Castellano y Literatura del Liceo “Américo Briceño Valero”. Facilitador de la Escuela Nacional de poesía “Juan Calzadilla”. Premio de poesía del V Concurso Por una Venezuela Literaria. Primer premio en el 6^o Certamen Internacional de Siglemas en Puerto Rico. Correo: iii.david.enmanuel@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-7371-3893>

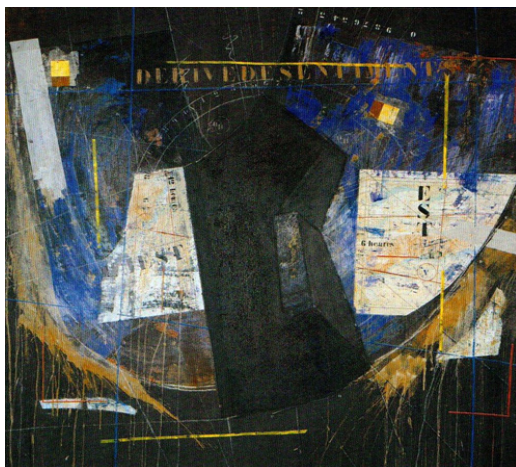
Finalizado: Trujillo, Enero-2023 / **Revisado:** Marzo-2023 / **Aceptado:** Octubre-2023



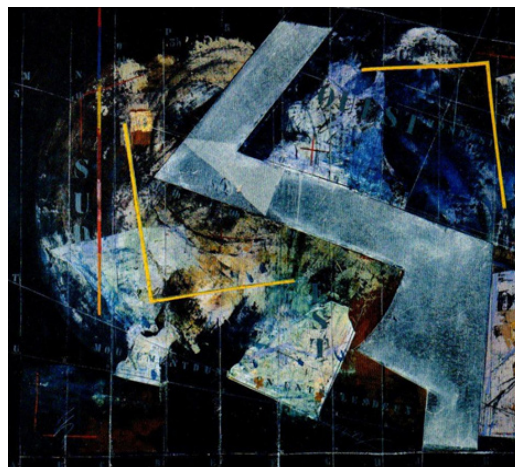
Uno de los motivos que se aprecia en la obra del artista plástico trujillano Asdrúbal Colmenarez es precisamente el tema del viaje. Consideramos que toda idea de periplo en cualquier tipo de arte es sinónimo de nostalgia y al mismo tiempo sinónimo de memoria. En el caso particular del viaje, quiero nombrar las telas de su exposición "Mare Nostrum". Cuando miro estas obras me quedo detallando estos mapas imaginados que nos muestran diversas geografías tan llenas de nostalgia, y en vista de que estas cartografías están cubiertas de agua y tierra, de ilusiones y sueños, se puede decir asimismo, que arribar a estos territorios es como llegar a la amplia región de la imaginación. En cuanto a la imaginación, y en la misma visión de Bachelard, el escritor Serrano, S. (1974) expresa: "La imaginación

no sería la facultad de construir imágenes sino de deformar imágenes suministradas por la percepción y sobre todo, la facultad de liberarnos de las imágenes primarias, de cambiar las imágenes. Sin cambio de imágenes no hay imaginación (P. 71).

De ahí que uno percibe una relación con la perspectiva de los mapas de los grandes cartógrafos con las obras de "Mare Nostrum", de Asdrúbal Colmenarez, sin embargo, en estas obras, son desfiguradas, modificadas, falseadas. Son pinturas transformadas y despejadas de los primeros mapas plasmados a través de la historia. Del mismo modo pasa con las esculturas. Sabemos que existen navíos e instrumentos náuticos que los seres humanos han construido a lo largo de la historia, no obstante, estas esculturas son



Serie Negra N° 11. 1993



Serie Negra N° 1. 1993

alteradas y cambiadas. Entonces, cuando uno ve estas obras, uno se imagina que hay nuevas tierras por explorar, que existen nuevos instrumentos y nuevas embarcaciones de viaje, y es justamente allí, donde se comprende la imaginación presente en estas obras. Si bien es cierto que esta imaginación está conectada con la idea del viaje subjetivo, también es muy seguro decir que este mismo viaje subjetivo está interconectado con el tema de la nostalgia.

Probablemente, estas obras encubran una profunda añoranza, ya que no son mapas que representan ningún país sino mapas imaginados y creados. Mapas conjeturados donde se observa un lenguaje artístico de lo sentido, de lo sensible y de la soledad. Mapas que no representan ni a Venezuela, ni a Francia, ni ningún otro país del mundo. Mapas que no son solamente físicos sino llenos de afectividades. Mapas para conocerse a sí mismo. Mapas con rectas fingidas y círculos ilusorios. Mapas que no requieren la exactitud de la razón. Mapas ideados desde la utopía. Mapas imaginativos que recuerdan el trabajo laborioso de los primeros cartógrafos y los primeros navegantes. Mapas para originar su oficio artístico. Mapas que conmemoran a: Tales de Mileto, Tolomeo, Diego Méndez, Pedro y Jorge Reinel, Gerardus Mercator, Américo Vespucio y Abraham Ortelius. Mapas que no necesitan de la técnica basada

en orto-fotografía de un territorio ya que su exactitud es goteada por la imaginación. Mapas sin los primeros trazados en la arena, ni apoyados en las técnicas geodésicas ni fotogramétricas. Mapas lingüísticos e íntimos. Mapas con sus propios colores nostálgicos y también llenos por la nostalgia de obras anteriores.

Tal vez esos mapas sean una real excusa para mostrar su intimidad, su propia geografía sensitiva, su nostalgia por otros mundos imaginados. Seguramente inventa estas cartografías para alojarse en ellas, y así contrarrestar la tristeza y extrañamiento de la tierra natal. Es como inventar lugares con el anhelo de volver. No olvidemos que cuando Asdrúbal se fue a Europa, específicamente a Francia, se fue en barco. Esa travesía náutica que une el Mar Caribe con el Mar Mediterráneo, tiene una duración de varios días y varias noches. Cómo sería la experiencia marítima de un ser que nunca había viajado tan lejos. Tal vez un largo viaje se exprese a través de la imaginación, y además recree, de manera sagaz una obra artística.

La imaginación poética y los elementos agua y tierra, se unen a la cartografía artística de "Mare Nostrum". Los elementos naturales: agua, tierra, aire, fuego están ligados a los sueños de los seres humanos, y en definitiva también a todas las artes, ya que todos los

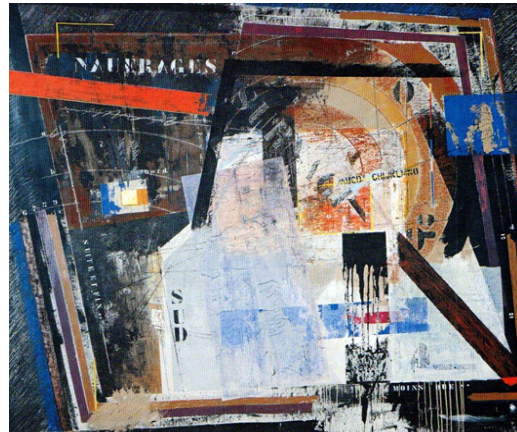


Serie Mare Nostrum IV. 1992

lenguajes artísticos hablan de los elementos primordiales de la existencia. A propósito de esto, es apropiado hablar de los soñadores y los enlaces que hacen con los principales elementos. Cuántas veces hemos soñado con tantas cosas, y también con lugares ficticios e irreales, pero en la mayoría de los sueños, casi siempre se encuentran los perennes cuatro elementos.

No obstante, en “Mare Nostrum” se representan sólo los soñadores y las características de los sueños en los elementos agua y tierra, puesto que son los elementos básicos de sus obras. De manera que es fundamental citar a: Lessius, (que es citado por Bachelard, G, 2003) “... *Los sueños terrestres son de los melancólicos, de entierros, sepulcros, huidas, fosas, de cosas siempre tristes; los de los pituitosos, de lagos, ríos, inundaciones, naufragios*”. (p.12). De ahí que se comprende, que los sueños de la tierra son los sueños de los melancólicos, además de los seres que huyen, mientras tanto, los sueños de los pituitosos son de naufragios. De modo que estos dos elementos claves se adhieren claramente a las representaciones de los sueños presentes en las pinturas y esculturas de “Mare Nostrum”.

Las telas de “Mare Nostrum”, en ellas se observan letras, números, palabras, frases. Telas donde se notan los trazados constructivos geométricos y las líneas de su comarca imaginativa creativa para buscar el equilibrio. Telas con chorreados informales, en ellas se escurren como llantos de tristezas. Autor de sus propios mapas pinturas y constructor de sus propios navíos



Naufragio. 1992

e instrumentos de navegación desgastados por el tiempo, Asdrúbal Colmenarez, desde la imaginación se convierte en un cartógrafo artístico, poético y viajero de sus propias andanzas. Imágenes artísticas visuales, en la que evidentemente se aprecia la nostalgia de un ser solitario navegando por el mar. De un ser que a través de estas telas sigilosas, nos hace recordar el poema “Mar” de Vicente Gerbasi (2004) que dice:

Silencio / sonoro silencio de una tristeza / que ilumina lejanas nubes / veleros en la nostalgia del horizonte / ¿Pero es esto la tristeza, / oh mar, todo de furia azul, / extensión del sueño, / que va del amanecer a la noche / de la luna al sol / del navío de raras banderas al paso del cometa, / del resplandor a la oscuridad de los ciclones? (p.136).

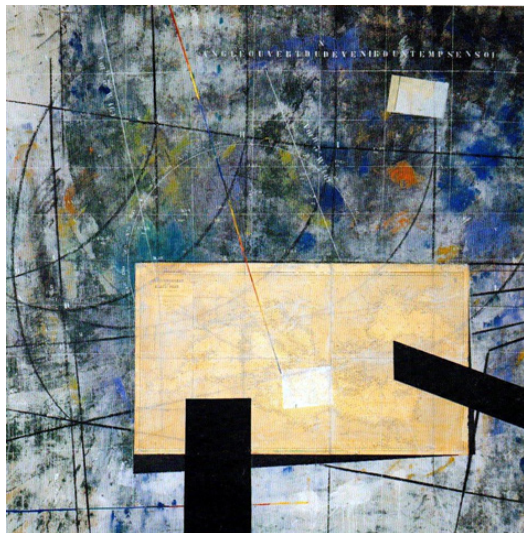
Con respecto a las explicaciones sobre la nostalgia y la melancolía, se detallan que las dos definiciones están ligadas con la tristeza y el agotamiento de los seres humanos. Además las dos pertenecen a la subjetividad y a la sensibilidad, aunque a la melancolía se le ha relacionado más como una enfermedad movida por lo supuestamente maléfico, mientras que el término nostalgia tiene su arranque, en el alejamiento y retirada dolorosa que experimenta una persona con su tierra nativa. Hernández, L (2013), expresa de manera muy adecuada sobre la palabra nostalgia, y también nos hace esa conexión con su significado y las personas que no logran

distinguir el lugar en el que se hallan, por la acción de la separación con su lugar de origen:

El término nostalgia fue acuñado tomando en cuenta el "mal o síndrome de Ulises" que consiste en un estado de indefinición y de angustia mediante cual el individuo no logra establecer en que lugar se encuentra, si está en su país de origen o en el país de la acogida. Se trata de un trauma psicológico que impide tomar decisiones de futuro y que imposibilita la ubicación real en el sitio al que se ha llegado. (p. 42).

Con respecto a estas ideas del párrafo anterior y conectándolas con "Mare Nostrum", exposición presentada por el artista trujillano en el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imbert, en el año de 1992. En estas pinturas y esculturas se contempla un lenguaje de la nostalgia. Productor de sus propios atlas internos. Hacedor de estos espacios artísticos atrevidos, trata de neutralizar sus dudas, angustias y turbaciones a través de la libertad de expresión plástica y sublime. Sabiendo que el mar, la tierra y el universo son más duraderos que el ser, funda estos mapas, donde las letras del alfabeto y los números van esparciéndose junto a la geometría, buscando un orden en los espacios escurridos en la tela, tratando de nombrar su angustia mediante su experiencia creativa.

Serie Mare Nostrum I. 1992

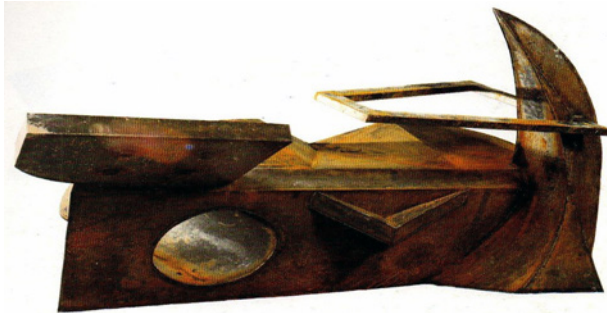


En cuanto a las pinturas de la Exposición "Mare Nostrum" están las obras Serie Mare Nostrum y las obras de la Serie Negra de "Mare Nostrum". En las primeras se visualizan los colores marrón, azul, gris, blanco, amarillo, rojo y muy poco negro, dando la impresión de estar en un territorio terrestre diurno. Por otro lado la Serie Negra de "Mare Nostrum", son cuadros con fondo negro, y en definitiva hay como una representación no sólo de la noche, sino de los trozos de materia propagadas en el espacio, pedazos de fragmentos esparcidos en el firmamento oscuro, entonces uno piensa que estas obras reflejan como si todo el universo es una aventura por explorar, donde en ciertos momentos el ser humano sería como un peregrino solitario, en este gigantesco cosmos, es por esto que cabe citar a Bachelard, G (2003) que escribe algo sobre las islas estrellas de Edgar Allan Poe: "El agua se transforma entonces, en una especie de patria universal... Isla-estrella". (p. 84). Es decir, que el ser náutico nocturno poético, traza desde el arte las constelaciones cósmicas. Es por esto que estos mapas no sólo se quedan en el plano de la geografía, sino que entran en el plano de la astrografía.

Los vocablos, sur, este y oeste en la serie *Mare Nostrum I*, es como ver a un ser pensativo que tiene muchas posibilidades adonde ir, sin embargo no existe un lugar de llegada. Esta obra contiene principalmente colores tristes como marrón, gris, crema y poco azul. En *Mare Nostrum IX*, donde aparece la palabra vagabundo, que posee diversas palabras semejantes como: inestable, nómada, peregrino. Por otra parte, se nota que desea y anhela lograr el equilibrio entre lo geométrico de las cartografías y los chorreados informales colores sepia. Lo geométrico busca como el equilibrio de no hundirse en las aguas profundas del océano. En cuanto a los chorreados sepia, posiblemente simbolizan lágrimas por los recuerdos familiares, esa nostalgia por la patria, esos recuerdos que cuando se va a otro lugar, pueden inevitablemente hacer descender gotas de llanto, y a propósito de



Serie Mare Nostrum IX. 1992



Nafragio. 1993

esta navegación por las aguas profundas del mar y las lágrimas presentes en estas obras, cabe citar a Bachelard, G (2003) que señala: "Mil veces sin duda la imagen de las lágrimas se le aparecerá al pensamiento para explicar la tristeza de las aguas". (p.142).

Por lo que se refiere a las esculturas hechas por el artista, se observa que son embarcaciones imaginadas e instrumentos de navegación realizadas en hierro. Las llamadas *Alfa* y *Nafragio* se encuentran oxidadas. Es notar el cansancio, donde la vida va haciendo corroída por el paso de los años. El desgaste es una forma de expresar agotamiento en el viaje por mar.

Se podría también decir que en las obras "Mare Nostrum" se representa una Geo- Poética de la creatividad sensible del viaje por mar o un arte de la nostalgia por la geografía. Es una mezcla de tierra y mar. La geo-grafía es la escritura de la tierra, y al mismo tiempo esta geografía se puede llevar

en un viaje por el mar de la nostalgia. A fin de amparar a la nostalgia, se puede dibujar, pintar, escribir, hacer obras de arte desde la sensibilidad hasta la ensoñación. Palabras, pintura, dibujos y números sirven en "Mare Nostrum" para enunciar un discurso del territorio. Región quebrantada, anhelada y habitada. Mare Nostrum o Mar Mediterráneo o Mar Nuestro. Mar donde lleva

muchos años el artista navegando, tratando de manifestar a su gente, a su tierra, que se encuentra allí tan lleno de nostalgia. La añoranza puede llevar a crear obras de arte, y estas se usan para contrarrestar a la tristeza. Mar, tierra, barco y sus elementos, se unen para crear una semblanza personal o relato visual de la nostalgia, de la imaginación y de la intertextualidad. Avanzando en nuestra reflexión, cabe citar un trozo

del poema "Mare Nostrum", de Montejo, E, (2005) "El horizonte es intuitivo y la noche y / los barcos / que a esta hora retorna a puerto / por los confines del atlántico". (p.11) Esa comunicación marítima que existe entre el Mar Mediterráneo y el Mar Caribe, esa conexión íntima y nostálgica con el lugar que se dejó, y además manifestarse desde el lugar que se encuentra. Así que el poema de Montejo entra como anillo al dedo en la obra artística "Mare Nostrum".

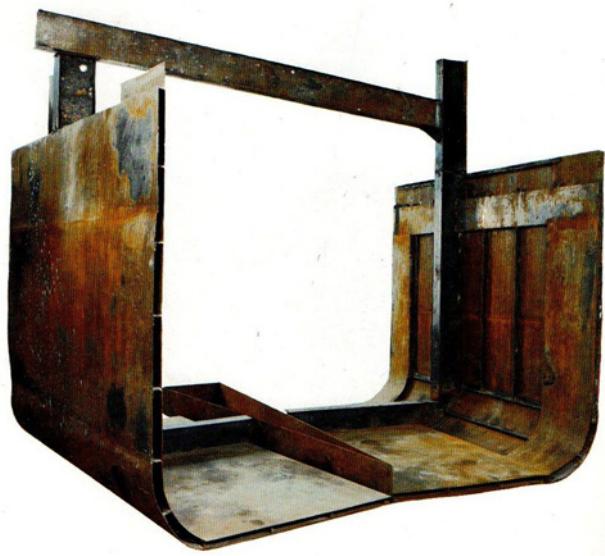
Por otra parte, el Crítico de Arte venezolano Eduardo Planchar (2012) apunta que el poema de Rimbaud, *el Barco Ebrio, sirvió de inspiración a la serie "Mare Nostrum"*, y además el crítico cita un fragmento del poema de Rimbaud ¡Pero de verdad, lloré demasiado! Las albas son desoladoras. Toda luna es atroz y todo sol es amargo: El ocre amor me ha hinchado de torpe embriague. ¡Oh, que me quilla estalle! ¡Oh, que me hunda en el *mar*!" (p.33). Visto desde esta perspectiva lírica, y leyendo además el

trozo del poema que iluminó la realización de estos mapas creados por el artista trujillano, debemos indicar que están llenos de tristeza, lágrimas y soledad en este viaje por mar, es por ello que estos cartografías imaginarias, se notan sin una orientación o dirección fija de llegada, porque sencillamente no existen en la realidad, pero sí en su imaginación.

Consideramos que las obras de "Mare Nostrum" son imágenes que transmiten nostalgia, y con respecto a este tema Viloria, E, (1996), enumera palabra por palabra sobre las obras de esta exposición: "Mar, sueño, entrega, inquietud, atrevimiento, turbulencia, desafío, destierro, tranquilidad, amargura, soledad, pregunta, borrachera, canción, adiós, ocio, color, abordaje, cielo de agua, oleaje, Caribe o Nostrum, dependiendo de la óptica de quien lo mira, lo vivencia, lo sufre o lo disfruta" (p.48). En el recuento de cada palabra de la cita anterior, se observa con mayor porcentaje vocablos que tienen que ver con la nostalgia, por ejemplo, adiós. Ese adiós que es una despedida del lugar de origen.

De acuerdo con lo establecido, de identificar la conexión existente entre: arte, poesía, imaginación, viaje, nostalgia en la obra artística "Mare Nostrum", se debe agregar

Alfa. 1993



que estos mismos temas se presentan en otras exposiciones suyas como: *Errancias*, *Voyage*, *Latencia nómada*, *Odisse Night*, *El viaje de Ulises*, *Edipo*, *laberinto del ser*. Igualmente es necesario nombrar su exposición *Especies de espacios*, presentada en el Museo Alejandro Otero. Teniendo en cuenta que viaje y nostalgia siempre han estado presentes en muchas obras de escritores y artistas a lo largo de la historia, estas mismas obras sirven de anclaje para nadar en el mar de la intertextualidad, en el meta texto, y definitivamente nadar en la búsqueda de sí mismo, y tal vez Asdrúbal, haya dialogado con obras clásicas de la literatura, para encontrar preguntas y respuestas acerca de su propia obra y vida.

Es posible formular que todo viaje es una nostalgia poetizada y narrada desde el yo. En todo viaje está presente la nostalgia del ser que ha partido y ha dejado atrás el afecto por su tierra, y asimismo sucede con los seres que se han quedado y han visto partir a sus seres queridos desde el lugar de origen. Hay que recordar que en el texto "La Odisea", de Homero, se encuentra la nostalgia. Los afectos personales, La geografía del origen que se anhela y que irremediamente se puede fantasear. Ulises, Penélope y Telémaco, tienen una diferente forma de tristeza, y desde el carácter personal, cada uno de ellos lucha por el reencuentro. De manera que podríamos comentar que el viaje y la nostalgia son motivos recurrentes en la narrativa y en la poesía. Cuando revisamos otras literaturas de viajes, percibimos también las majestuosas e innumerables obras como "Los viajes de Gulliver", de Jhonatan Swift y "Los viajes de Robinson Crusoe" de Daniel Defoe, además encontramos un majestuoso poema de regreso al lugar de origen titulado: Ítaca, de Kosntantino Kavafis.

Para terminar, sólo podemos decir que la obra del artista trujillano está llena de poesía y de nostalgia.

Pintar, escribir, pensar los territorios ficcionales y su escenario real nómada, es inevitable no citar para culminar a Pardo, J, que señala: "*Finalmente geogra-fía significa "descripción de la tierra", como se dice: la trayectoria descrita por una flecha en un camino hacia el blanco, describir un espacio es re-correrlo, instalarse en su seno, en su interior, habitarlo. Pero también se dice que un mapa describe un territorio: describir un espacio es albergarlo, pintarlo, duplicarlo, poblarlo de signos*". (p. 62). En este sentido, las obras de "Mare Nostrum", convocan al espectador en descifrar los códigos de este peregrinaje creativo, imaginario y nostálgico. Volver al origen con imágenes y palabras, en la que evidentemente se observa la imaginación, los espacios efímeros, la nada, la soledad y el eterno retorno del ser.

Serrano, S (1974). *Formas simbólicas de la imaginación*. Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar. Caracas, Venezuela.

Viloria, E. (1996). *Asdrúbal Colmenarez*. Ediciones: Pavilo. Caracas, Venezuela.

Referencias bibliográficas:

Bachelard, G (2003). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F.

Bachelard, G. (1993). *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica. México, D. F.

Bachelard, G (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, Argentina.

Colmenarez, A. (1992) Catálogo *Mare Nostrum*. Museo de Arte Contemporáneo "Sofía Imber". Caracas, Venezuela.

Colmenarez, A. (2012). *Des- trames*. Galería Medici. Caracas, Venezuela.

Gerbasi, V. (2004). *Antología Poética*. Monte Avila Editores. Caracas- Venezuela.

Hernández, L. (2013). *Hermenéutica y semiosis en la red intersubjetiva de nostalgia*. Universidad de los Andes. Mérida, Venezuela.

Montejo, E. (2005) *Alfabeto del mundo*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F.

Pardo, J. (1991). *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Sebal. Barcelona, España..

DISCURSO ÉTICO, POLÍTICO Y PEDAGÓGICO PRESENTE EN EL ENFOQUE EDUCATIVO PROPUESTO POR EL MAESTRO SIMÓN RODRÍGUEZ PARA EL CONTINUO HUMANO

ETHICAL-POLITICAL AND PEDAGOGICAL DISCOURSE PRESENT IN THE EDUCATIONAL APPROACH PROPOSED BY TEACHER SIMON RODRIGUEZ FOR THE HUMAN CONTINUUM

Bastidas Hernández, Néstor José*
Universidad de los Andes.
Venezuela

Resumen

El discurso ético y político que propone el maestro Simón Rodríguez mediante el enfoque pedagógico denominado Toparquía, constituye un espacio práctico para el diálogo afectivo entre sujetos sociales que participan activamente en el ámbito escolar y social. Este enfoque aborda el contexto socio – cultural que engloba el mundo de conocimientos y saberes con la finalidad de establecer lazos de convivencia social. El enfoque se sustenta en Pilares Pedagógicos de APRENDER A CREAR, APRENDER A CONVIVIR Y PARTICIPAR, APRENDER A VALORAR Y APRENDER A REFLEXIONAR cuya finalidad es hacer del proceso educativo un espacio vocacional que contribuye en la formación crítica de la conciencia social del Sujeto como parte del Continuo Humano.

Palabras Clave: Toparquía como enfoque ético –pedagógico. Pilares Pedagógicos, Conciencia Crítica, Continuo Humano.

Abstract

The ethical and political discourse proposed by teacher Simon Rodriguez, through the pedagogical approach called toparchy, constitutes a practical space for affective dialogue between social subjects who actively participate in the school and social environment.

This approach addresses the socio – cultural context that encompasses the world of knowledge and knowledge with the purpose of establishing ties for social coexistence. The approach is based on pedagogical pillars of learning to create, learning to value and learning to reflect whose purpose is to make the educational process a vocational space that contributes to the critical formation of the social conscience of the Subject as part of the human.

Keywords: Toparchy as an ethical – pedagogical approach, pedagogical pillars, critical coexistence, human continuum.

*Doctor en Ciencias Humanas de la Universidad del Zulia. Profesor e Investigador de la Universidad de los Andes, adscrito al Departamento de Lenguas Modernas y al Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas Mario Briceño Iragorry. Núcleo Universitario Rafael Rangel – Trujillo – Venezuela. ORCID: <http://orcid.org/0009000222550639> E- mail: batalla1962@gmail.com

Finalizado: Trujillo, Marzo-2023 / **Revisado:** Abril-2023 / **Aceptado:** Octubre-2023

Introducción

La Vida, dentro del ámbito social, se construye y fortalece desde el hacer y quehacer diario donde juega papel primordial la interrelación de saberes, conocimientos y pensamientos. Esta interrelación a su vez, se construye y fortalece por intermedio de un discurso pedagógico valorativo impulsor de la reflexión política crítica y autocrítica. Por tanto, el discurso político y pedagógico se representa a través de la conciencia como acto promotor de las relaciones humanas durante la construcción del pensamiento crítico.

Desde el discurso político y pedagógico se transitan los caminos para evadir las trampas ideológicas que conducen al Ser Humano hacia un estado de conformismo social. Desde el ejercicio pedagógico se incentiva el principio de creatividad para inventar y desarrollar las bases filosóficas y sociales inmersas en el proceso educativo. Es a través del discurso político y pedagógico que se potencian en el sujeto social, los principios de libertad, justicia y equidad como elementos indispensables de soberanía e identidad dentro del ámbito social y escolar. Desde estos principios se fortalece la diversidad del pensamiento por intermedio del reconocimiento del Otro, legitimando la diversidad del pensamiento manifestado por intermedio del pluralismo democrático y protagónico.

Por intermedio del discurso político y pedagógico se democratiza en el ámbito social y escolar, los conocimiento y saberes que impulsan la praxis de los principios y valores éticos – morales, evitando en este sentido, la manipulación ideológica y la trasgresión de las relaciones humanas. Desde la praxis democrática y protagónica se apertura el horizonte social que da origen al nacimiento del enfoque educativo propuesto por el Maestro Simón Rodríguez (1771 – 1854). La propuesta educativa y pedagógica, se auto denomina Toparquía, la cual nace desde la práctica de acciones pedagógicas desarrolladas en el marco de un contexto socio – cultural específico que engloba el mundo de saberes y conocimientos del Ser Humano. Acciones que tienden a desarrollarse integralmente durante la evolución del proceso educativo a través de pilares pedagógicos comprendidos en PENSAR, HABLAR, ESCUCHAR Y CALCULAR, los cuales tienen por finalidad la adquisición de conocimientos sociales y científicos requerido para el Continuo Humano.

De tal manera, que abordar el tema del discurso político – pedagógico propuesto por el Maestro Simón Rodríguez, desde el enfoque de *toparquía* significa adentrarse en el entramado de las relaciones sociales que estructuran el universo de la conciencia. Así, identificamos:

Toparquía como enfoque político y pedagógico para la educación continúa (Cuadro I)

Sujeto social	Enfoque político – pedagógico. (Toparquía)	Pilares pedagógicos	Propósito	Finalidad
Estudiante, Maestro y Familia	Contexto socio – cultural	Pensar, Hablar, escuchar, Calcular	Adquisición de conocimientos para fortalecer saberes	Formación de la conciencia crítica ciudadana.

Fuente: Néstor Bastidas (2019)

En el ámbito del enfoque educativo y pedagógico propuesto por Simón Rodríguez encontramos la categoría de *Toparquía* como eje articulador en el espacio socio – cultural, mediante el cual se adquieren conocimientos que afianzan integralmente los saberes en función de fortalecer el espíritu y la dimensión cognoscitiva en cuanto a lo afectivo, lo social, lo corporal y lo ético. En este particular, desde la *toparquía* se impulsa el carácter pedagógico del discurso político por intermedio de la práctica de virtudes éticas aprehendidas desde los conocimientos y saberes, con el propósito de motivar el carácter liberador a fin de enfrentar los antivalores que esclavizan y dominan ideológicamente al Ser Humano.

La función del enfoque consiste en enfrentar los antivalores que acechan el Sistema Escolar, representados principalmente mediante el conformismo, el temor y la sumisión. Estos antivalores condicionan la acción y evolución del pensamiento crítico, así como, el ejercicio de los principios de libertad, justicia y equidad. Desde la *toparquía* como eje articulador del discurso político se cultiva el espíritu rebelde del Ser Humano promocionando la ruptura contra la anomia social sostenida por el estado colonial moderno.

De tal manera, que durante el desarrollo pedagógico del discurso enquistado en la *toparquía* se aborda el contexto socio – cultural como espacio político fértil para establecer un diálogo de saberes éticos. El discurso de *toparquía*, en este particular, permite abordar el ámbito educativo desde el conjunto de valores nacidos del principio de alteridad, con la finalidad de reconocer, aceptar y convivir con otro Ser Humano dentro del espacio generado por las contradicciones y afirmaciones que alimentan la formación responsable de la personalidad y la identidad política.

En el discurso pedagógico presente en el enfoque, se integran valores éticos, sociales y estéticos que acompañan el sentido plural de los conocimientos a fin de evitar la

manipulación ideológica del pensamiento. Desde el discurso pedagógico y político presente en la *toparquía*, se evita la agresión física y verbal motivada en algunos casos, por fanatismos ideológicos que perjudican la formación crítica de los sujetos sociales que participan del proceso escolar y educativo. Por tanto, la evolución del discurso político y pedagógico responde a un proceso integral de diálogo creativo, crítico y transformador del pensamiento. La razón de *toparquía* es reflejada por el Maestro Simón Rodríguez en el texto *Luces y Virtudes Sociales* (1840) de la siguiente manera:

Construir y desarrollar una instrucción social para hacer una nación prudente. Una instrucción corporal para hacer una nación fuerte. Una instrucción técnica para hacer una nación experta. Una instrucción científica para hacer una nación pensadora. (Rodríguez, 2004, p. 63).

Semejante propuesta lleva al Maestro Simón Rodríguez a pensar de manera integral en una concepción filosófica que permita despejar la incógnita de libertad en el Ser Humano. Por eso ubica el enfoque desde un sentido amplio que concede la visión de toponimia, no únicamente para fijar elementos propios del espacio geográfico que identifican el contexto socio- cultural, sino, también como forma de resaltar el conjunto de virtudes necesarias para vivir con dignidad. Pues, dentro del espacio que abarca el enfoque pedagógico, la visión social del Maestro, estimula la conciencia del Ser Humano, a fin de practicar un espíritu rebelde propio que le permita distanciarse socialmente de la representación ambulante de un cadáver.

La propuesta como enfoque pedagógico dentro del Sistema Escolar, busca establecer dos aspectos primordiales que permitan impulsar la formación de la conciencia crítica en el Ser Humano. Ellos son:

1.- Determinar el grado de pertinencia social y de identidad como resultado práctico de Principios y Valores éticos – morales.

2.- Adquisición y práctica de herramientas pedagógicas que permiten desarrollar un método de acción, revisión y creación permanente.

El enfoque pedagógico del maestro Simón Rodríguez centraliza tres categorías principales, que a decir, en el discurso de Foucault, expuesto en el texto *Estética, ética y hermenéutica* (1999) permiten problematizar el análisis crítico del pensamiento. Dichas categorías reflejadas como “Saber, Poder y reconocimiento de Sí”. (Foucault, 1999, p. 12) facilitan el abordaje del contexto socio – cultural motorizando la praxis pedagógica de la siguiente forma: (ver cuadro II).

Utilizando estas categorías durante el abordaje del contexto socio – cultural se presentan dos momentos: El primero está caracterizado mediante la problematización reflexiva de la conducta ética y social desarrollada por los sujetos activos (familia, maestros, estudiantes) que participan del proceso educativo. Esta reflexión orienta el nivel de conciencia política, evitando en este particular, la manipulación ideológica como elemento distorsionante durante la formación del pensamiento. El segundo momento, está indicado por la acción que amerita el proceso de reflexión moral para el ejercicio de los principios de libertad, inclusión y equidad.

De tal forma, que el discurso presente en el enfoque pedagógico de la *toparquía*, permite analizar las categorías de poder y saber desde la praxis protagónica desempeñada por los sujetos sociales en función de crear su identidad personal. Determinando a través

de estas categorías, una razón individual que persigue como objetivo práctico, desarrollar una acción vocacional de servicio en el ámbito escolar.

En cuanto a la objetividad presente en la categoría referida al reconocimiento de Sí, el enfoque orienta el discurso pedagógico hacia la perspectiva de atención y cuidado de Sí como elemento de conexión social que facilita la apertura reflexiva del pensamiento. Foucault al referirse al cuidado de Sí Mismo, lo hace mediante el recordatorio de un pasaje expuesto por Sócrates en la apología de sus interpelaciones. Dice Foucault al respecto;” os ocupáis de vuestras riquezas, de vuestra reputación y de los honores; pero no os preocupáis ni de vuestra virtud ni de vuestra alma” (Foucault, 1999, p.275).

La ocupación de Sí Mismo desde la óptica presente en el enfoque pedagógico de *toparquía*, se considera un acto de responsabilidad que acompaña la evolución de las Virtudes y el I pensamiento en el Ser Humano. Enseñar es la preocupación máxima del Maestro Simón Rodríguez, pero enseñar desde la ética de la responsabilidad, desde la ética de libertad y justicia para formar sujetos sociales firmes en el cuidado de sí y el cuidado de su conciencia política. Al respecto señala: “Si todos saben sus obligaciones y conocen el interés que tienen en cumplir con ellas, todos vivirán de acuerdo, porque obrarán por principios...no es sueño ni delirio, sino es filosofía” (Rodríguez, 2004, p.64)

En este sentido, el reconocimiento de Sí Mismo, consiste en permanecer en constante

Cuadro II

Análisis del contexto socio – cultural para determinar el principio de identidad.	Construcción y adecuación de herramientas didácticas - metodológicas.	Estudio y análisis del contexto socio – cultural desde las categorías de: Saber, Poder y reconocimiento de Sí	Propósito: Formación de la identidad política
---	---	---	---

Fuente: Néstor Bastidas (2019)

estado reflexivo, el cual conduce a interactuar en cuatro momentos básicos a decir:

1.- El momento del Saber, desde donde se establece un permanente proceso crítico mediante aprendizajes referidos entre sujetos sociales a través de un proceso continuo.

2.- El momento del Poder como acto de acción social para transformar el pensamiento y las instituciones

3.- El momento ético para determinar la ontología histórica de Sí Mismo en su necesidad de participación protagónica.

4.- El momento protagónico como razón establecida en el contexto socio – cultural para el desarrollo de las virtudes que determinan la formación de la conciencia crítica.

En base a estos momentos, el enfoque pedagógico de *toparquía* estructura su arquitectónica de la siguiente forma: (ver cuadro III).

En el marco que constituye el Sistema Escolar, la propuesta formulada por el Maestro Simón Rodríguez, establece un rol fundamental en cuanto a la función pedagógica que debe cumplirse durante el ejercicio de la actividad didáctica. El rol pedagógico está sustentado en la vocación demostrada para el apostolado social como guía orientadora del camino que alimenta la libertad política y la conciencia espiritual. En virtud de este apostolado resaltan valores de humildad, firmeza y coherencia a fin de lograr la acción social y política inmersa en el proceso educativo.

En tal sentido, desde el enfoque pedagógico de *toparquía*, se determina el

acto de educar como un ejercicio político con propósitos sociales que busca despertar en el Ser Humano valores y principios éticos de amor, solidaridad, respeto y libertad

Tres momentos claves durante la construcción de la propuesta pedagógica de toparquía desarrollada por el maestro Simón Rodríguez

El Estado Docente como estructura Macro del Sistema Escolar, tiene entre sus propósitos:

1.- Resaltar las potencialidades éticas, políticas y pedagógicas de los sujetos sociales participantes del ámbito escolar (ESTUDIANTES, DOCENTES, PARES Y REPRESENTANTES).

2.- Praxis social de los principios y valores éticos – morales entre sujetos sociales, familia y sociedad.

3.- Hacer del ámbito escolar un espacio para la reflexión del pensamiento crítico y autocrítico motivando así, la formación de la autonomía política en la personalidad de los sujetos sociales mediante el ejercicio de la democracia participativa y protagónica.

4.- Garantizar un proceso de formación integral y de calidad mediante la inclusión social.

La finalidad del Sistema Escolar dentro de la óptica del Estado Docente, consiste en articular saberes y conocimientos innovadores que sirven para re – crear el contexto de la vida social, los Derechos Humanos y el ejercicio de la democracia participativa y protagónica sustentados en libertad, equidad y justicia como principios éticos requeridos para la convivencia y la paz. En este sentido,

Cuadro III

CONTEXTO	PRINCIPIOS	PROPÓSITO	FINALIDAD
Escenario social y ético	Libertad, Alteridad y reflexión	Responsabilidad para la toma de conciencia social de Sí Mismo	Participación protagónica para la formación de la conciencia política crítica.

Fuente: Néstor Bastidas (2019)

el enfoque pedagógico de *Toparquía* diseñada como enfoque ético - político por el Maestro Simón Rodríguez (1771 – 1854), responde a tres momentos claves que lideran la acción y fortaleza del pensamiento ético y político desarrollado por los sujetos sociales en el ámbito escolar. Estos momentos son:

1°. Conciencia política para vivir dignamente procurando construir los postulados de justicia y paz. Este momento pretende como primera instancia, fortalecer desde el espacio de los saberes, el conocimiento que permite el avance del Ser Humano hacia una concepción democrática del proceso escolar basado en principios de libertad, equidad, justicia y convivencia. En segunda instancia, el enfoque pedagógico brinda la posibilidad de desarrollo de un proceso de formación integral para los sujetos sociales, a fin de generar en el pensamiento crítico, una acción éticamente reflexiva que permita confrontar la manipulación ideológica del pensamiento que se produce desde la obsolescencia.

2°- Respeto y renovación del Estado y sus instituciones partiendo de un nuevo contrato social establecido desde el principio de alteridad entre un sujeto social activo y sus relaciones de poder. En este particular, dentro del enfoque pedagógico, se aborda la Educación como proceso social que tiene como sujeto central al Ser Humano.

Desde la propuesta pedagógica de *toparquía*, el maestro Simón Rodríguez, procura que los sujetos sociales piensen y actúen como actores políticos que pretenden transformar el contexto social. En este particular, la *toparquía* como propuesta pedagógica, es un constante discurso político y ético en permanente renovación crítica, inspirada por principios de libertad, creatividad e imaginación como elementos necesarios para el encuentro complementario entre los seres humanos. La *toparquía* como enfoque pedagógico busca plasmar la conciencia crítica ante las eventualidades didácticas presentes en el ámbito escolar. En

tal sentido exige al maestro, el principio de autenticidad para desarrollar el apostolado requerido en el acto de enseñar. Puesto que enseñar, no es simplemente ejercer un oficio de instruir. En *Luces y Virtudes Sociales* (1840): señala el maestro la siguiente advertencia: “Instruir no es educar, ni la instrucción puede ser equivalente a la Educación. Aunque instruyendo se eduque”. (Rodríguez, 2004, p.41). Esta urgente advertencia que realiza el maestro Simón Rodríguez, está dirigida al conjunto de cualidades éticas y políticas que debe poseer quien ha sido designado para ejercer el más noble apostolado social. Por tal motivo, propone desde el enfoque, enseñar pedagógicamente, primero ideas antes que letras para obtener como resultado social, un Ser Humano útil, creativo, rebelde, honesto y humilde.

3°.- El tercer momento presente en el enfoque pedagógico, está destinado al ejercicio social y educativo del discurso ético con el propósito de establecer conocimientos científicos dentro del universo que abarca saberes socio – culturales. A través del enfoque propone desarrollar un discurso político y educativo libre de ataduras proselitistas, evitando, en este particular, manipular el pensamiento y la conciencia de los sujetos sociales. Como iniciativa para impedir esta manipulación, propone contextualizar la fase escolar ante las realidades y necesidades políticas – sociales de los sujetos con la finalidad de ir moldeando el proyecto de vida.

De tal forma, que la *toparquía* como enfoque pedagógico incide en el campo social a través de la enseñanza de conocimientos y saberes. Incide igualmente, en el campo filosófico por intermedio de principios éticos y morales. Finalmente, incide en el campo político, por intermedio del ejercicio social de vocación durante la enseñanza de códigos de convivencia.

Enfoque de la propuesta pedagógica de toparquía (Cuadro IV)

Enfoque pedagógico	Campos de incidencia	Nivel del discurso	Propósito	Competencias
Toparquía	Social	Referencial	Fisonómico – social	Conocimientos y Saberes
	Filosófico	Conceptual	Filosófico	Determinar las Virtudes éticas – morales
	Político	Lingüístico	Práctico	Lexicalización de mensajes para el diálogo político y pedagógico en función de la convivencia

Fuente: Néstor Bastidas (2019)

Pretende el maestro Simón Rodríguez, con este enfoque pedagógico, formar integralmente un sujeto social capaz de pensar, razonar, analizar, actuar y hablar críticamente en función de comunicar valores éticos, estéticos y espirituales que permiten dentro de la condición social, transformar el modelo político para una cultura de paz. Pretende el Maestro, establecer límites políticos y éticos contra el discurso colonizador dominante en el campo social y filosófico. Propone el Maestro luchar contra el colonialismo europeo a fin de crear una original identidad. En este sentido, retornando al texto *Luces y Virtudes Sociales* (1840) encontramos la siguiente afirmación: “La sabiduría de Europa y la prosperidad de los Estados Unidos son dos enemigos de la libertad de pensar en América... Nada quieren las nuevas repúblicas admitir, que no traiga el pase de Oriente o del Norte – imiten la originalidad, ya que tratan de imitar todo” (Rodríguez, 2004, p.65).

Indica el Maestro que pensando, hablando y calculando se adquieren todos los conocimientos para formar Repúblicas libres y auténticas, es decir, originales. Para el maestro Simón Rodríguez todo Estado Docente está en la obligación de despertar las Virtudes éticas en el ciudadano, y desde este enfoque pedagógico, propone confrontar los antivalores de egoísmo, irresponsabilidad e indiferencia los cuales generan individuos “autistas” que se comportan desprendidos

del sentido de responsabilidad. Individuos “autistas” caracterizados desde la óptica de Bautista (2018) quien señala:” Los individuos autistas sólo luchan por mantener la satisfacción egocéntrica y ególatra de sus intereses, aunque en este intento perezcan la humanidad y la naturaleza juntas (Bautista, 2018, p. XII).

Evoca el maestro Simón Rodríguez, la originalidad de los pueblos de América a través de su memoria histórica y su conciencia política para abandonar el estado de pobreza sometido por el colonialismo europeo y el nuevo colonialismo representado por América del Norte. Nuestros pueblos viven en pobreza social porque hemos copiado la ideología del consumismo como conducta materialista colonizadora del pensamiento y el estómago. Abandonamos el principio de creatividad para entregarnos en los brazos de la civilización occidental y norteamericana. Evoca el maestro Simón Rodríguez como razón pedagógica del modelo de *toparquía*, enseñar ideas originales acompañadas de juicios argumentados propicios para el análisis y conocimiento del espacio social, la cultura y la identidad.

El enfoque pedagógico se inicia con un diálogo fértil que permite establecer, en forma reflexiva y bajo la óptica del principio de alteridad, el intercambio de ideas que generan elementos comunes para los proyectos de vida. En este sentido, indica el maestro

Simón Rodríguez en el texto *Luces y Virtudes sociales* lo que a continuación se lee:

...sin conocimientos el hombre no sale de la esfera de los brutos, y sin conocimientos sociales, es esclavo. El que manda pueblos en este estado se embrutece con ellos. En creer que gobierna porque manda, prueba que ya piensa poco. En sostener que sólo por la ciega obediencia subsiste el gobierno, prueba que ya no piensa... Para guardar mis hijas, no debo pretender que no pasen hombres por mi calle ____ para eso tengo ventanas y las ventanas cerrojos. No se diga que ejemplos comunes nada prueban contra la conducta de los gobiernos en moral ni en política, porque se responderá que no hay diferencia que se cree entre los asuntos públicos y privados. El que no aprende política en la cocina no la sabe en el gabinete. (Rodríguez, 2004, p. 91-93)

Con la palabra expuesta en el diálogo culto y ético se establece el procedimiento por el cual los sujetos sociales constituyen una comunidad política de acuerdos que elimina o neutraliza los conflictos que padecen entre sí. La *toparquía* como enfoque pedagógico está dirigida por la voluntad de conquista del poder político para disfrutar la vida en libertad. Por tal razón, para el maestro Simón Rodríguez el Sistema Escolar es un espacio social de inclusión y respeto mediante el principio de alteridad, principio en cuya finalidad se busca alcanzar la integración de saberes entre familia y comunidad. En este sentido, el maestro Simón Rodríguez, propone contextualizar el espacio pluricultural fusionado a las Virtudes Éticas como un “TODO”.

De tal forma, que la *toparquía* como propuesta pedagógica busca romper los muros ideológicos creados por la dominación colonizadora del pensamiento. Busca romper con la superestructura dominante impuesta por la corona imperial española y el capitalismo norteamericano, el cual siembra con sus acciones colonizadoras la ignorancia, el lucro y los antivalores representados en el consumismo. Para romper estos muros ideológicos, es prioritario un proceso de

inclusión social. La ignorancia, señala Armando Rojas citando al Libertador Simón Bolívar es:

Una de las peores calamidades sociales. “Un pueblo ignorante, dice Bolívar, es instrumento ciego de su propia destrucción”. Los pueblos ignorantes llevan en su propia entraña el germen maligno que terminará por aniquilarlos. Con masas analfabetas, los pueblos marchan hacia presidios y hospitales. La ignorancia conduce irremediamente al crimen y la degeneración moral y física... Bolívar estaba plenamente persuadido de que la Educación es fundamento de toda grandeza individual... y el ignorante está próximo a revolverse en el lodo de la corrupción; se precipita luego infaliblemente en el lodo de las tinieblas y la servidumbre (Rojas, 1976, p. 44).

Desde el enfoque pedagógico de *toparquía* el maestro Simón Rodríguez, procura rescatar y activar los principios éticos de alteridad, tolerancia, libertad y equidad para construir en cohesión un diálogo cultural baluarte de la emancipación social e ideológica. En tal sentido, procura desarrollar dentro del contexto social la condición espiritual tanto individual como colectiva. Para tal fin, se apoya en los pilares pedagógicos interdisciplinarios de APRENDER A CREAR, APRENDER A CONVIVIR Y PARTICIPAR, APRENDER A VALORAR Y APRENDER A REFLEXIONAR. Los pilares pedagógicos interdisciplinarios, tienen como propósito evitar el excesivo uso de la técnica didáctica de instruir, puesto que dicha técnica, aplicada como un simple acto de oficio, representa dentro de la Institución Escolar, un vil oficio con propósitos mercantiles. Al respecto determina el maestro Simón Rodríguez, los siguientes momentos:

1.-Fusionar la teoría con la práctica mediante el afianzamiento de las ideas filosóficas para alcanzar un diálogo en la Educación Popular que permita conquistar y valorar los derechos humanos.

2.- No distanciar el conocimiento científico de los saberes autóctonos

Visión esquemática del enfoque pedagógico de Toparquía dentro del sistema de educación popular (Cuadro V)

Contexto	Código ético	Pilares interdisciplinarios	Competencias	Categorías	Finalidad
Sistema social para la Educación Popular	Alteridad Tolerancia Equidad Libertad	Aprender a crear Aprender a vivir en ciudadanía Aprender a valorar la vida Aprender a reflexionar	Semántico-pragmático de: acción, reflexión y transformación	Inclusión social Participación protagónica	Legitimación de la república libre y fuerte

Fuente: Néstor Bastidas (2019)

3.- No separar la instrucción del trabajo creativo y liberador

4.- Presentar ideas originales para construir repúblicas fuertes e integrales.

Esta visión esquemática presente en el enfoque pedagógico de *toparquía* conduce principalmente a tres momentos de evolución política de los sujetos sociales.

1.- Práctica permanente del conjunto de valores éticos – morales dentro del contexto social y cultural.

2.- Valoración de las aptitudes adquiridas desde la interdisciplinariedad de aprender haciendo.

3.- Reflexión política acerca de la necesidad de vivir en una república libre y creativa.

Estos tres momentos pedagógicos reclama de la convivencia social en el más amplio espacio creativo, tal y como lo sugiere Villalobos:

La convivencia requiere de sujetos morales conscientes que deciden con autonomía, y sus actuaciones están requeridas por principios y valores. La convivencia significa respeto y aceptación de la diferencia. A partir de allí se pueden establecer acuerdos. La convivencia implica actuar en comunidad, escuchar al otro; comienza cuando se está con otro, se conversa y se discute con otro. Allí se ponen a prueba los valores de lealtad y respeto de la opinión ajena (Villalobos, 2004, p. 7)

Discurso ético y político como herramienta pedagógica dentro del legado del maestro Simón Rodríguez: espíritu de la pedagogía crítica

El espíritu de la Pedagogía Crítica, visto desde la óptica del discurso expresado por el maestro Simón Rodríguez responde a un conjunto de procesos activos que orientan la dialéctica social en la cual se desarrolla el SER HUMANO. En este sentido, y para el Maestro Simón Rodríguez, el proceso educativo y escolar constituye el alma y el espíritu del Ser Humano para construir y convivir armónicamente en sociedad. De tal forma, que en ese proceso social que constituye la educación, no existen elementos neutros o “Light” que desvinculen al ciudadano del discurso político y la convivencia social. En este particular, durante sus REFLEXIONES sobre los Defectos que vician la Escuela de Primeras Letras de Caracas advierte en el año de 1794, durante el REPARO PRIMERO lo siguiente:” No tiene la estimación que merece. Basta observar la limitación a que está reducida y la escasez con que se sostiene para conocerlo. Todos generalmente las necesitan porque sin tomar en ella las primeras luces es el hombre ciego para los demás conocimientos” (Rodríguez, 2004, p. 5)

Esta advertencia del maestro Simón Rodríguez en el Reparó Primero hecha a la Escuela de Caracas, resalta la vocación Pedagógica y la responsabilidad ética que implica en el ciudadano ejercer el digno oficio de educar. Este digno oficio comprende un postulado social y pedagógico donde

interactúan los principios de amor y libertad como baluartes de sueños que sustentan los proyectos de vida. Quien se entrega a la construcción de la utopía a través del noble oficio de educar, deja atrás toda miseria humana, porque Educar es un noble acto consciente que combate la manipulación ideológica y el proselitismo de partidos que representa intereses individualistas. En este sentido, escribe:

Le toca al maestro de primeras letras la peor parte de la vida del hombre; no por su travesura, por su complejidad, ni por su distracción, sino por la demasiada contemplación e indulgencia que goza en esta edad. Si esta se dispensase racionalmente por los padres como es debido, nada habría que decir Es preciso que el maestro al tiempo que trata de rectificar el ánimo y las acciones de un niño; y de ilustrarle el entendimiento con conocimientos útiles trate también de consultarle el antojo sobre las diversiones, juegos y paseos que apetece, sino quiere hacerse un tirano a los ojos de sus padres. (Rodríguez, 2004, p.11)

La fortaleza ética y política del discurso pedagógico en el maestro Simón Rodríguez, adquiere en el presente siglo XXI una actualidad enorme. Puesto que en República Bolivariana de Venezuela, se asume la orientación ética y política de la Educación a través de la estructura que representa el Estado Docente. Dicha estructura constituye la garantía social y legal para el disfrute de la Educación como un derecho humano. La estabilidad jurídica de la Educación como proceso social para el Continuo Humano dentro del Estado Docente, se encuentra especificada en la *Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (1999)* en los artículos N° 102 y 103. En el mismo sentido legal y jurídico, el Estado Docente señala algunas cualidades indispensables para quienes ejercen el oficio de educar por intermedio de la didáctica y la pedagogía. Al respecto el artículo N° 104 señala:

La Educación estará a cargo de personas de reconocida moralidad y

de comprobada idoneidad académica. El Estado estimulará su actualización permanente y les garantizará la estabilidad en el ejercicio de la carrera docente bien sea pública o privada, atendiendo a esta Constitución y a la Ley, en un régimen de trabajo y nivel de vida acorde con su elevada misión. El ingreso, promoción y permanencia en el sistema educativo, serán establecidos por la Ley y responderá a criterios de evaluación de méritos, sin injerencia partidista o de otra naturaleza no académica. (CRBV, 1999).

Igualmente es reconocido y valorado el oficio de educar como acción vocacional, mediante lo contemplado en la Ley Orgánica de Educación (2009) en el artículo N° 40. El texto escrito en este artículo está en total sintonía con lo sugerido en el artículo N° 15 referido a los fines de la Educación. Entonces, el oficio de educar, es un oficio para curar y sanar heridas producidas por la carga de ceguera que transporta los vehículos de la ignorancia y la esclavitud. Pues como señala Martí “Un pueblo de hombres educados será siempre un pueblo de hombres libres. La Educación es el único medio de salvarse de la esclavitud” (Martí, 2007, p. 108).

En este sentido, Morales, siguiendo el discurso político del maestro Simón Rodríguez extrae el siguiente párrafo del texto *Luces y Virtudes sociales* publicado en Valparaíso – Chile en 1840:

Solo un gobierno ilustrado puede generalizar la instrucción...dígase más.....lo debe: porque sus luces lo obligan a emprender la obra de la ilustración con otros y le dan fuerzas que oponer a la resistencia que le hacen los protectores de las costumbres viejas.... La política es como la medicina. Antes se graduaba un estudiante con los aforismos de Hipócrates, sin entenderlos, hoy se debe saber porque se establecieron los aforismos, y ser capaz de someterlos a su crítica para ser médico, aunque no se gradúe. Del mismo modo, antes era político el que había leído a Aristóteles o visitado algunas Cortes, ahora debe pensar mucho en lo que Aristóteles dijo, para ser político; aunque no salga de la casa. El medico ha de ser hoy filósofo-

físico, y el político... TODO, porque la ciencia de la sociedad se compone de todos los conocimientos, de todos los movimientos y de todas las relaciones del hombre (Morales, 2005, p.105 - 106).

De tal manera, que, además de la fortaleza ética que encontramos en el discurso político y pedagógico presente en el enfoque del maestro Simón Rodríguez, encontramos también el ideal vocacional requerido en el maestro de hoy. Señalo al maestro de hoy, porque es primordial levantar el espíritu vocacional y pedagógico en el ámbito escolar desde la óptica del Estado Docente. Para ello es necesario contextualizar en un TODO las circunstancias políticas, sociales, económicas y religiosas que condicionan el ámbito escolar. La vocación como ideal pedagógico, es un adjetivo indispensable para quien ejerce la praxis de educar desde un TODO, con la finalidad de mantener la vida de la República. En consecuencia, el maestro de hoy, está llamado a desempeñar un papel protagónico en el ámbito de la escena pedagógica, no ha de ser un sujeto aficionado en concurrir a la función de un circo público y ridículo donde los enanos crecen y sus colegas payasos asesinan con dardos venenosos el espíritu de educar. Entonces, es prioridad dentro del Sistema Escolar velar por un apostolado pedagógico que resalte el propósito vocacional para educar en un TODO.

En referencia, Indica el maestro en el texto *Sociedades Americanas* (1842) lo siguiente:

Reducido así mi AMOR PROPIO, a los límites en que debe encerrarse hará todo el BIEN que alcance hacer y los CABALLEROS lo que sus padres no vieron, y lo que ellos no esperan ver que es un hombre que conoce sus derechos cumpliendo con sus deberes, sin que sea menester forzarlos ni engañarlos. Dejen dar ideas sociales a la gente pobre y tendrán en quien depositar su confianza, con quien emprender lo que quieran, quien los sirvan con esmero y quien cuide de sus intereses, y contaran con la palabra que les den, con los informes que pidan y con el respeto que les deban

con lo que sea suyo, en fin tendrán gente con quien tratar y contaran con AMIGOS (Rodríguez, 2004, p. 105 – 106).

De tal manera, que el acto de educar no es una sencilla actividad didáctica que exige ser remunerada por quien demuestra capacidad talentosa mediante la voluntad de como informar. Es, al contrario, un acto íntimo de amor y responsabilidad ejercida desde la sencillez, la humildad y la sabiduría a fin de despertar en el sujeto social, la personalidad responsable para el ejercicio de la conciencia crítica. En este particular, continúa diciéndonos el maestro Simón Rodríguez:

Preguntemonos si lo que hacemos es bueno o malo para nosotros, será lo mismo para otros. Si juzgamos de las cosas por lo que parecen ser, o por el conocimiento que tenemos de ellas, y todavía si el conocimiento nos viene del estudio, o de vanas observancias propias o ajenas.

Preguntemonos si nuestros Maestros sabían Y ... si SABIAN ENSEÑAR. Preguntemonos si en el lugar donde aprendimos había objetos de comparación. Y después de esta revista recojámonos a pensar y veremos que para juzgar el mérito de nuestras acciones debemos salir de nosotros mismos, así como nos suponemos fuera del globo, para estudiarlo en un mapa (Rodríguez, 2004, p.122 – 123).

En este sentido, observamos en el discurso pedagógico del maestro Simón Rodríguez una permanente ética – política de responsabilidad vocacional. En el texto *Luces y Virtudes Sociales* leemos:

Los Maestros no han de enseñar por apuestas, ni prometer maravillas... porque no son jugadores de manos, los discípulos no se han de distinguir por lo que pagan, ni por lo que sus padres valen, en fin, nada ha de ver en la enseñanza que tenga visos de farsa: las funciones de un maestro y las de un charlatán, son tan opuestas, que no pueden compararse sin repugnancia (Rodríguez, 2004, p.46).

Entonces, ejercer el oficio vocacional como maestro, desde el enfoque de la

toparquía, significa en primera instancia enseñar, inocular saberes, conocimientos, principios y valores éticos y morales requeridos para la formación responsable de la personalidad. En segunda instancia, valorar la formación de la conciencia crítica más allá de los límites del ámbito escolar, exponiendo así, los propósitos políticos e ideológicos inmersos en el proceso social para educar. De tal manera, que el oficio vocacional está condicionado mediante la participación protagónica de los sujetos sociales para la construcción de un diálogo que permite adquirir los aprendizajes. En este sentido, señala el maestro Simón Rodríguez en el texto *Luces y Virtudes Sociales* lo siguiente:

...Y para aquellos a quienes el lenguaje parezca oscuro se amplificará el discurso diciendo que los hombres se reúnen por sus intereses que buscando cada uno su conveniencia sin ocultar la del otro, yerran todos el fin de la unión, porque los intereses se chocan que este es el mismo motivo de todas las desavenencias y estas, la causa de las guerras que las luces que se adquieren con la experiencia han hecho pensar, que pensando se ha descubierto, que el único medio de establecer la buena inteligencia, es hacer que TODOS PIENSEN en el bien común y que este bien común es la REPÚBLICA. (Rodríguez, 2004, p.91).

Entonces, el bien común construido desde los acuerdos alcanzados entre los actores sociales a través del diálogo ético y político, exige al maestro de hoy, desechar cualquier vestigio de cultura conformista que actúa como obstáculo para el alcance efectivo de la acción de educar. Quien ejerza la labor de educar ha de brindar sus mejores esfuerzos en la actividad pedagógica, tal y como lo recomienda Martí: “La instrucción no es lo mismo que la educación: aquella se refiere a pensamiento, y esta, principalmente a los sentimientos. Sin embargo no hay una buena educación sin la instrucción. Las cualidades morales suben de precio cuando están realzadas por las cualidades inteligentes” (Martí, 2007, p. 108).

La reflexión del maestro cubano influenciada por el maestro caraqueño acerca de la importancia del acto vocacional el cual posee características humanistas dirigidas principalmente al combate de antivalores como la ignorancia y mediocridad, responde al ejercicio de diálogos reflexivos fortalecedores de la acción educativa. Al respecto, Rumazo González, nos adentra en el pensamiento del maestro Simón Rodríguez indicando lo siguiente: “No quiero parecerme a los árboles que echan raíces en un lugar y no se mueven, sino al viento, al agua, al sol, a todo lo que marcha sin cesar” (González 1976, p.9).

En este sentido, el discurso político y pedagógico del maestro caraqueño, refiere su atención en la dialéctica hermenéutica presente en cuatro pilares fundamentales para el desarrollo del proceso educativo innovador, ellos son: APRENDER A CONOCER, APRENDER HACER, APRENDER A SER Y APRENDER A CONVIVIR, estos pilares funcionan a través del diálogo político como praxis durante el desarrollo de conocimientos, sentimientos y saberes que constituyen el contexto socio-cultural de los sujetos sociales. Este diálogo está estructurado en cuatro categorías, a decir: PENSAR, HABLAR, ESCUCHAR Y CALCULAR. Estas categorías facilitan la interacción dialógica entre los sujetos sociales. Puesto que la Escuela no es una fábrica de materiales comerciales que requiere una política sistemática de empleos, sino un ideal de vida creativa y de conciencia crítica.

Finalmente, el discurso político y pedagógico del maestro Simón Rodríguez, tiene su legitimación en la conducta crítica requerida en el maestro de hoy, conducta que ha de estar alejada de elementos distorsionadores que manchan la dignidad magisterial. El discurso pedagógico del maestro Simón Rodríguez se legitima por encima de la resignación y por encima de lo existencial, porque es un discurso orientado al espíritu emancipador de la libertad social de los sujetos como un TODO.

Referencias bibliográficas:

- Rodríguez, S. (2004). *Inventamos o erramos*. Monte Ávila Editores. Caracas.
- Foucault, M. (1994). *Estética, Ética y Hermenéutica*. Editorial Paidós – Barcelona - España.
- Bautista, J. (2018). *¿Qué Significa Pensar desde Latinoamérica?* Monte Ávila Editores. Caracas.
- Rojas, A. (1976). *Ideas Educativas de Simón Bolívar*. Monte Ávila Editores. Caracas
- Villalobos, O. (2004) *Por una Cultura para la Paz*. Ediluz Maracaibo – Venezuela.
- Constitución de la República Bolivariana de Venezuela* (1999)
- Pensamiento Pedagógico Latinoamericano* (2007). Compiladores: Luis Damián y Omaira Bolívar. Ediciones Universidad Bolivariana de Venezuela. Caracas
- Morales G, Eduardo. (2005) *Simón Rodríguez y Simón Bolívar: pioneros de la Educación Popular*. Ediciones Ministerio de Educación y Deportes. Caracas – Venezuela.

RECUERDOS DEL FUTURO. TRES NARRADORES VENEZOLANOS DEL SIGLO XXI

MEMORIES OF THE FUTURE. THREE VENEZUELAN NARRATORS OF THE 21ST CENTURY

Bohórquez, Douglas*
Universidad de Los Andes
Venezuela

Resumen

Este artículo indaga en las relaciones de la narrativa venezolana contemporánea con la política a través de la crisis que ha experimentado Venezuela a partir de la fractura de la democracia representativa. Sucesos como el Caracazo evidenciaron esa fractura. Aunque se traza una caracterización general de esta narrativa venezolana y su relación con la crisis política, esta primera parte del artículo se detiene en *El pez de los sueños*, novela del escritor Wilfredo Machado, considerada de singular relevancia

Palabras clave: narrativa venezolana, política, literatura, crisis, Venezuela, Wilfredo Machado

Abstract

This article investigates the relationships of contemporary Venezuelan narrative with politics through the crisis that Venezuela has experienced following the fracture of representative democracy. Events like the Caracazo evidenced this fracture. Although a general characterization of this Venezuelan narrative and its relationship with the political crisis is outlined, this first part of the article stops at *The Fish of Dreams*, a novel by the writer Wilfredo Machado, considered of singular relevance.

Keywords: Venezuelan narrative, politics, literature, crisis, Venezuela, Wilfredo Machado

*Poeta, investigador y profesor titular de Literatura de La Universidad de Los Andes (Núcleo Universitario “Rafael Rangel”, Trujillo). Doctor en Semiología por la Universidad de París VII. Estudió bajo la dirección de Julia Kristeva. Ha sido profesor invitado en universidades europeas y de América Latina. Sus áreas de estudio son la Literatura Venezolana, la Literatura Latinoamericana y la Teoría Literaria. Entre sus principales publicaciones destaca: *Escritura, memoria y utopía* en Enrique Bernardo Núñez (1990), *Teresa de la Parra del diálogo de géneros y la melancolía* (1997), *Fabla del oscuro* (poesía, 1991), *Arido esplendor* (poesía, 2001) y *Calle del pez* (2005). Además de varios monográficos en revistas europeas y latinoamericanas. E-mail: djbohorquez@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0483-7273

Finalizado: Trujillo, Marzo-2023 / **Revisado:** Mayo-2023 / **Aceptado:** Octubre-2023

I. ¿De qué se trata?

Propongo una lectura de tres narradores venezolanos de este siglo: Sol Linares (Trujillo, 1978), Wilfredo Machado (Barquisimeto, 1956) y Rodrigo Blanco Calderón (Caracas, 1981) desde una perspectiva semántico-ideológica. Esta primera parte estará referida a Wilfredo Machado. Parto de una idea básica y central: la trama argumental y semántica de sus relatos es también una trama ideológica. Sus narraciones son políticas porque en ellas resuena el rumor de la polis, de la calle, de la ciudad. Son narradores que al lado de otros como Alberto Barrera Tyska, Juan Carlos Méndez Guédez, Héctor Torres, Enza García o Esmeralda Torres, por solo citar algunos, desde el vigor y aliento transgresor de sus propuestas narrativas, dibujan el perfil de la futura narrativa venezolana. La narrativa venezolana actual es diversa temática y formalmente, atractiva en la pluralidad de sus riesgos. Nuestra selección estuvo orientada por criterios de persistencia en el oficio, de rigor estético y por la vocación crítica de sus textos narrativos. Aunque sabemos que existen muchos otros narradores relevantes, escogimos tres en los que vemos una apuesta inteligente y sensible por el futuro de nuestra narrativa. Un futuro que es en ellos memoria y reinención del pasado y de la tradición narrativa, que está herméticamente sugerido en lo que tienen de audaces sus propuestas, en la economía narrativa de sus textos. En este sentido creo que los tres destacan por la novedad de sus discursos y el esplendor imaginativo de sus escrituras.

La política es también un desafío con respecto al futuro de un país. Más allá de la diversidad de sus discursos y poéticas narrativas, estos tres narradores apuestan por el destino de la nación, por incidir positivamente en sus transformaciones culturales. En literatura la política es inherente a la naturaleza social del lenguaje y este, lo sabemos, es poder. Poder de la imaginación y poder de la palabra. Particularmente el lenguaje literario es un poder que vehicula

una ideología, una representación simbólica o imaginaria pero también una intención, no solo de nombrar sino también de trans-formar, es decir, de modificar y a la vez construir lenguaje artístico. En este sentido la aventura de narrar supone el riesgo de crear, desde la ficción ciertamente, pero con esa materia heredada que es el lenguaje, un hecho social en sí, como hemos dicho, permeado por la memoria y la tradición. Estas, al igual que la lengua, imponen unos límites que el narrador está llamado a transgredir y convertir en universos alternos y autónomos: cuentos relatos o novelas que nos impacten desde la posibilidad o capacidad de suscitar belleza, imaginación y pensamiento.

Maurice Blanchot, después de examinar algunas de las más audaces y renovadoras propuestas de la literatura moderna (Proust, Artaud, Mallarmé, Borges, H. Broch, H. Hesse) se pregunta al final de su libro “¿Y ahora a Dónde?, y ¿ahora Quién?” para observar que en estos autores, en sus obras abiertas al futuro, a nuevas lecturas, el lenguaje intenta llegar al fin de su poder, a los límites de la escritura. La utopía del libro es en los grandes autores, utopía del discurso y de la escritura¹.

Al escoger estos tres narradores, he escogido tres perspectivas narrativas diferentes, pero también, por lo tanto tres concepciones ideológicas y políticas distintas, tres maneras diferentes de imaginar y pensar la realidad. La imaginación es transgresiva. En alguno de estos narradores la percepción de un presente degradado puede ser una invitación al viaje, a mirar otra realidad o puede significar una cierta nostalgia del futuro.

II. Del siglo XX al siglo XXI. Transición, turbulencia política y oscilaciones narrativas

La narrativa venezolana ha oscilado históricamente entre dos fuerzas o pulsiones fundamentales: la pulsión imaginativa

¹ Cf. Maurice Blanchot, 1969, *El libro que vendrá*. p. 269.. Trad. Pierre de Place. Monte Ávila. Caracas

o ficcional y la pulsión testimonial o de crítica social. En un narrador tan relevante como Rómulo Gallegos (1884-1969) estas dos fuerzas coexisten. El mismo, electo democráticamente presidente de Venezuela, apenas durará nueve meses en el poder, desde febrero de 1948 hasta noviembre de ese mismo año cuando un golpe de Estado lo derroca. La llamada democracia representativa, que apenas mostraba sus primeras expresiones, era aún muy frágil. El 2 de diciembre de 1952 el coronel Marcos Pérez Jiménez, a través de un nuevo golpe de Estado, desconoce el triunfo electoral de Jóvito Villalba, candidato en elecciones nacionales por el partido Unión Republicana Democrática y se instala en el poder. El 23 de enero de 1958 una insurgencia cívico-militar da al traste con su dictadura. La violencia política toma las calles de nuestro país. La pobreza y la desigualdad económica y social eran abrumadoras en Venezuela y en el continente. Muchos de nuestros escritores se tornan sensibles frente a esta realidad. En diciembre de 1956 un grupo de guerrilleros liderados por Fidel Castro llega al poder en Cuba y se inicia así un proceso revolucionario de inspiración marxista.

Un sector de nuestra intelectualidad, bajo el estímulo de lo que va a significar la Revolución Cubana en los ámbitos de la cultura y la educación y más ampliamente como modelo de justicia social, adoptan una actitud ética de solidaridad y compromiso con las luchas sociales y políticas que se libran en el país. Una guerrilla también de inspiración marxista establece frentes de acción política en algunas montañas, en zonas rurales a la vez que en determinadas ciudades. Comienza así una nueva etapa de combate político que va a ser respaldado por muchos artistas, intelectuales, narradores, poetas. Esta guerra de guerrillas se extiende desde 1961 hasta fines de 1970 y marca toda una turbulenta etapa en la vida del país y en el proceso de la narrativa venezolana de esos años. Narradores como José Vicente Abreu, Miguel Otero Silva, Argenis Rodríguez, Héctor Mujica, Adriano González León entre otros, escriben

relatos testimoniales, cuentos o novelas que son expresión de la violencia política de aquella década.

Los escritores que insurgen con las vanguardias literarias de los años sesenta, que fundan grupos y publican manifiestos o revistas, tales como “El Techo de la Ballena”, “Tabla Redonda” o “Sardio” propusieron documentos, textos, poéticas que pretendieron impactar en la sociedad venezolana. Muchos de ellos se adscriben a la idea de una revolución socialista que rompa con las estructuras del capitalismo, generadoras de pobreza y desigualdad social. Han leído “El manifiesto comunista” o se han afiliado a partidos de izquierda. La revolución literaria debía acompañar la revolución social. El periodo de gobierno de Rómulo Betancourt, entre 1959 y 1964, fue particularmente turbulento. La pacificación de la guerrilla durante el primer gobierno de Rafael Caldera (1969-1974), en la práctica su derrota, va a significar el declive de la violencia política y de la idea del compromiso del escritor con las luchas políticas por una sociedad más justa.

La narrativa de autores como Salvador Garmendia, Adriano González León, Renato Rodríguez o David Alizo, por citar algunos, no fue ajena a este clima de transformaciones ideológicas, de insurgencia política y literaria. A la vez que experimentaban nuevas formas literarias firmaban manifiestos o participaban en reuniones o colectas de apoyo a los grupos en armas. Si bien unos cuantos narradores habían alimentado su rebeldía en lecturas de la filosofía marxista-leninista, el declive de las luchas guerrilleras los llevará a cambiar paulatinamente sus posiciones políticas. Unos terminan aceptando cargos diplomáticos, otros se adscriben a universidades o se refugian en organismos culturales del Estado como el INCIBA o posteriormente el CONAC donde se convierten en gestores de la acción cultural de los gobiernos de turno.

Ya para 1980 se hace evidente que estamos en una etapa de desencanto ideológico de parte de muchos de nuestros escritores y

narradores. Participantes de primera línea en las acciones de cuestionamiento político de esa década turbulenta de los años sesenta y de parte de los años 70 como lo fueron Salvador Garmendia y Luis Britto García al examinar el tema del “compromiso del escritor” son particularmente críticos y coinciden en señalar su disolución como consecuencia de la caída del paradigma de la revolución marxista. En el mundo, para esos años de los 80, golpean nuevos vientos ideológicos y culturales, nuevas maneras de pensar e imaginar la realidad, como consecuencia de la crisis de la modernidad. Todas las certezas tambalean. En Venezuela se da paso a una nueva etapa política en esas décadas de los setenta y ochenta, como resultado de la crisis del proyecto de modernización, una etapa ideológicamente marcada en la nueva narrativa de esos años, por el pesimismo, la actitud de derrota, el nihilismo, el advenimiento de sentimientos de nostalgia o melancolía, de soledad, la reiterada aparición de fantasmagorías ligadas a las ideas de muerte, de suicidio, etc. Se genera toda una nueva trama semántica e ideológica configuradora de otra manera de narrar de narrar, ligada al eclipse de la razón y del sujeto como protagonistas de la Historia. El individualismo sustituye a la solidaridad y el mercado muestra sus fauces. El mundo se hace global.

La narrativa de las décadas siguientes (setenta y ochenta) aunque hereda parte del espíritu renovador en lo formal de autores precedentes y su aliento de crítica social, por lo general ya no se sostendrá enfáticamente en una ideología de izquierda ni tenderá al rechazo de los valores propios de la burguesía. Se trata de narradores que aunque, muchos de ellos mantienen su vocación de crítica social y de indagación en nuestra idiosincrasia o identidad colectiva, tenderán también a experimentar nuevas búsquedas semánticas y temáticas ligadas al mundo de la cotidianidad, a la exploración de la intimidad amorosa o sexual, al redescubrimiento de la subjetividad. La memoria en ellos también se fractura: el

pasado puede ser una taberna derruida o una calle desolada o una casa abandonada. Al tono épico de parte de la narrativa de los sesenta sucederá el tono intimista o confesional. Cada narrador construye su propio imaginario desde su experiencia personal. José Balza, José Napoleón Oropeza, César Chirinos, Denzil Romero, Eduardo Liendo u Orlando Chirinos, por señalar algunos, tejen sus propias visiones, a veces alucinadas u oníricas, otras veces desgarradas o grotescas de la realidad de un país que ha dejado de ser privilegiado territorio de la utopía. La fragmentación del tiempo y del espacio narrativo, la disonancia o la confrontación de voces y lenguajes, mucho dice de la indagación en esa zona oscura y escindida de la personalidad que es el inconsciente. Allí bucean también algunas narradoras. Ficcionalizan, a veces en tono de reclamo, una identidad femenina que han sentido negada, menoscabada u oprimida. Laura Antillano, Victoria de Stefano, Antonieta Madrid o Ana Teresa Torres, por solo mencionar algunas, escriben relatos o novelas particularmente significativas. Otros autores optan por aventurarse en el universo de lo fantástico.

Al avanzar hacia la revisión crítica de la década de los setenta y primeros años de los ochenta, observamos que la situación económica del país también ha cambiado. El aumento de los precios del petróleo durante el primer gobierno de Carlos Andrés Pérez (1974-1979) y posteriormente durante el gobierno de Luis Herrera Campins (1979-1984) generó la falsa ilusión de “La gran Venezuela”. Pronto sin embargo esa ilusión se fracturaría. Tres pedradas, señala Luis Britto García rompieron esa “vitrina” en la que ilusoriamente el país aparecía ante el mundo como ejemplo triunfante del capitalismo neoliberal. Coexistían pacíficamente las distintas clases sociales, existía acceso gratuito a la educación y a la salud, las estadísticas mostraban un alto consumo por persona y reinaba la paz social. Esas tres pedradas que indica Britto fueron las siguientes:

1. En 1983 colapsa la Hacienda Pública. El presidente Herrera decreta el 18 de noviembre de ese año el llamado “Viernes Negro” que significó una fuerte devaluación del bolívar frente al dólar

2. En 1989 ocurre “El Caracazo”, una rebelión popular espontánea contra un paquete de medidas económicas neoliberales que bajo presión del Fondo Monetario Internacional había impuesto el presidente Pérez. Esta rebelión aun cuando tuvo su epicentro en Caracas, se extendió a varias regiones, con multitud de heridos y muertos.

3. En 1992 ocurren dos alzamientos militares que intentan derrocar al gobierno de Pérez. Uno, el más importante por sus consecuencias, liderado por el teniente coronel Hugo Chávez y el siguiente, protagonizado por los militares Hernán Grüber y Francisco Visconti entre otros. Como colofón, a finales de 1993 ocurre la peor crisis bancaria que haya vivido el país².

“El Caracazo” le cambió el rostro político al país. Fue de algún modo consecuencia de una crisis que se había hecho estructural, profunda. La corrupción y el colapso de las finanzas públicas acarrearón la fragmentación del ideario neoliberal y populista. Se calcula que la pobreza general rondaba el 70%, mientras que la pobreza extrema oscilaba alrededor del 30%. Entre las décadas de 1980 y 1990 se estima que más de la mitad de la población vive en situación de pobreza. La llegada al poder del teniente coronel Hugo Chávez en 1998, a través de elecciones democráticas, después de su intento de golpe de Estado que lo convirtió en figura mediática, significó un giro radical en la situación política y social de la nación. Los dos partidos que tradicionalmente se habían disputado el poder, y habían gobernado bajo el acuerdo del llamado “Pacto de Punto Fijo”, Acción Democrática y Copei, habían

² Cf. Luis Britto García “La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea” en Karl Kohut (comp.) *Literatura venezolana hoy*. p.38, 2ª edición, Caracas, Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.

sido derrotados y quedaban prácticamente fuera del juego político. Se les identificó con la corrupción y el fracaso de las políticas neoliberales. Pronto Chávez decreta una nueva Constitución y Venezuela pasa a llamarse República bolivariana de Venezuela.

La sucesión de cambios que impone el presidente para trascender el modelo capitalista tales como la redistribución de la riqueza petrolera, las expropiaciones y reparto de tierras y de fincas, la democratización de la actividad económica, la decisión ejecutiva de intervenir en la enseñanza de los niños, entre otras, despiertan reacciones encontradas. Parte de la población responde con descontento. El país se polariza política e ideológicamente. Se suscitan huelgas y manifestaciones. El presidente, debido a reacciones en su contra y un intento por sanear las finanzas, decreta despidos de la alta gerencia en la compañía estatal de petróleo (PDVSA), la más importante del país.

El 11 de abril de 2002 ocurre una huelga nacional. Chávez es derrocado pero pronto, el 13 del mismo mes, manifestaciones a su favor lo llevan a ser restituido en el poder. En el 2005 en el Foro de Sao Paulo, en Brasil, Chávez declara socialista la Revolución Bolivariana. Estos son solo algunos hechos que expresan la turbulencia social y política que va a vivir Venezuela a partir de la toma de posesión de Hugo Chávez. Una turbulencia que se expresa en posiciones ideológicas encontradas y que va a marcar la narrativa venezolana que escriben nuestros autores en lo que llevamos de siglo XXI. La crisis económica, política y social ha sido de tal magnitud en la última década, durante el periodo que le ha tocado gobernar a su sucesor, Nicolás Maduro (a partir de 2013), que ha provocado en el terreno literario un auge de géneros como la crónica, el testimonio, la autoficción, la biografía política y el panfleto. Estos, con el sentido de denuncia y de realismo social que les es propio, suelen permear la novela, el cuento o los relatos, con lo que en ocasiones, debido

en parte a una integración poco creativa, se afecta la dimensión imaginativa y estética de los textos. La violencia en sus distintas expresiones (personal, política o colectiva) es una ruta de indagación y de expresión que a muchos narradores les ha permitido denunciar los abusos del poder político.

III. ¿Un nuevo realismo?

Algunos de los temas recurrentes en la agenda de un grupo importante de narradores actuales son los reclamos ante las nuevas condiciones de falta de libertades sociales, la violencia intrafamiliar o urbana, la inseguridad en las calles, las fallas en los servicios públicos, las dificultades económicas que han significado la depauperación de la clase media, el suicidio, la exclusión política y el tema de la migración masiva en razón de la pobreza que de nuevo se constituye en una terrible herida del cuerpo social. Como consecuencia de la emigración y el exilio, el tema del desarraigo hace presencia insistente en muchos relatos, cuentos o novelas de autores jóvenes que han debido exiliarse en otros países. A esta diversidad de temas no son ajenos narradores como Mariano Navas, Héctor Torres, Roberto Echeto, Gisela Kozak, Rodrigo Blanco Calderón, Manuel Llorens, Carolina Lozada o Sol Linares, por mencionar algunos en los que la ficción, sin perder su horizonte estético, se deja permear por la crisis socio-económica y política del país. El humor, bien sea satírico, irónico o paródico es otro rasgo que solemos encontrar en esta narrativa que hace de él un modo de la inteligencia dado a veces a explorar nuestra idiosincrasia. Es también, por supuesto, una manera de hacer de la tragedia social, una comedia que permita al lector la distancia y la catarsis.

En efecto, desde la llegada al poder de Hugo Chávez en 1999 la situación política, económica y social del país comienza a cambiar tornándose cada vez más difícil. Al principio algunos escritores mostraron sus simpatías con un Presidente que prometía sanear la economía y eliminar la corrupción,

dos entre muchos asuntos nacionales urgentes. Otros se mostraron escépticos. A medida que su política de gobierno se radicalizó, declarando una revolución bolivariana y socialista, el país se polarizó ideológicamente. También sus escritores, sus narradores. Una muestra antológica del relato venezolano que comprende el periodo 2000-2012 realizada por Carlos Sandoval³ expresa las modulaciones ideológicas de una narrativa que, por su vocación crítica con respecto a lo que sucede en el país, nos lleva a preguntarnos si no estamos en presencia de un nuevo realismo. Un realismo que aunque en algunas obras gira hacia lo fantástico, lo neo-gótico, lo policial o hacia el relato de horror, parece obsesionado en muchos textos y autores por dar testimonio de las graves dificultades económicas, sociales y culturales de la nación. En su mirada esta suerte de nueva versión de un realismo crítico nos confronta con la cotidianidad de una Venezuela cambiante, sumida en luchas sociales y políticas, en controversias familiares o personales. En una aproximación más profunda, este realismo nos propone también representaciones de la cultura popular o musical que señalan rasgos propios de nuestra idiosincrasia. Tomemos al azar tres relatos de la mencionada antología.

Uno de ellos, denominado “Fábula de Aquiles y la tortuga,” escrito por Mariano Nava, es una suerte de crónica humorística y social contada por un narrador que al recorrer en buseta urbanizaciones de la clase alta de su ciudad nos entrega imágenes de la crisis del país: huelgas, corrupción, subida del dólar. El tema de la violencia es pues, recurrente en varios textos narrativos de esta antología. Así, en “Melodía desencadenada”, su autor, Héctor Torres, narra el enfrentamiento a machetazos de Tego y “el gochito” con dos clientes. Las acciones se desarrollan durante la noche en una cauchera a la que presta servicios Tego, seudónimo de Teodoro González, ex beisbolista venezolano. La

³ Carlos Sandoval, 2013, *De qué va el cuento*. Antología del relato venezolano 2000-2012. Alfaguara, 2013, Caracas

trifulca da salida a sentimientos de rabia y a frustraciones personales acumuladas. Música, furia, béisbol y erotismo cruzan sus códigos en un relato que es expresión de la violencia nocturna en Caracas. En el relato “Casa de ciudad” de Gisela Kozak el narrador cuenta su asistencia a un concierto en el Complejo Cultural Teresa Carreño en el que se encuentra con Minerva Salas, su ex novia. Esta, después de ser estudiante de comunicación social en la Universidad Católica y presuntamente candidata del concurso “Miss Venezuela” ha devenido pordiosera. La posible expulsión de Minerva Salas de la sala de conciertos le permite a Kozak ironizar sobre consignas de inclusión social que ha puesto a circular el gobierno de Hugo Chávez.

En otra antología de relatos, *Escribir afuera. Cuentos de intemperies y querencias*⁴, referida al tema de la emigración de venezolanos, el dolor del éxodo, forzado en el mayor de los casos por razones económicas, recorre toda la selección. El desarraigo así como la nostalgia y el sentimiento de soledad son tópicos frecuentes en muchos de estos textos narrativos que dan cuenta de la fractura social que se ha operado en el país. Suerte de cartografía de una memoria escindida, esta selección da cuenta de las diversas formas que asume la narración literaria actual en Venezuela: el relato epistolar o histórico, la crónica, el relato que explora en lo fantástico, lo humorístico o lo poético. Uno de los textos incluidos, titulado “Un peregrinaje”, de Rubí Guerra, es un relato histórico que narra las peripecias y el posterior fracaso de una conspiración contra el dictador Juan Vicente Gómez hacia fines del siglo XIX.

Otro relato, “Los pobladores”, de Carolina Lozada, narra la huida de los habitantes de una imaginaria aldea andina, San Mateo, enclavada entre montañas, debido al miedo al contagio de una penosa enfermedad. Un tercer relato, titulado “De cuchillos y tenedores” de Krina Ber, con

⁴ Katie Brown, Liliana Lara y Raquel Rivas (comps), 2021. *Escribir afuera. Cuentos de intemperies y querencias*. Kalathos ediciones. España.

mucho de reconstrucción autobiográfica, se centra en el mundo de las relaciones familiares y particularmente de la narradora con su hijo y con respecto a su padre. Brevísimas referencias a la vida doméstica en Polonia o Israel y a las estrictas normas y protocolos de la educación paterna así como ciertas alusiones irónicas a la oposición entre vida civilizada y barbarie, cruzan el relato. Sirven para referir el impacto que supuso en esa educación considerada civilizada, la vida en una Venezuela adoptada como patria en la que en general las conductas y en particular las maneras de mesa son más permisivas. Este relato que refiere conflictos familiares, juega irónicamente con las oposiciones entre culturas diferentes.

IV. Tres autores, tres perspectivas

Considerado sociológicamente, cada texto narrativo es un campo de tensiones socio-lingüísticas y literarias o estéticas, una lucha retórica de formas y lenguajes permeados por la realidad exterior y los mecanismos o modalidades de poder que esta involucra. Desde la dialéctica de ocultación y revelación que los configura, los textos narrativos de Sol Linares, Rodrigo Blanco Calderón y Wilfredo Machado nos dan a leer zonas de nuestro imaginario colectivo en las que se expresan tensiones políticas e ideológicas. Hay, por supuesto un secreto hilo de Ariadna que los une en sus afanes literarios: la búsqueda de una voz narrativa y de una *escritura* que los singularice en el complejo entramado de formas y de propuestas estéticas e ideológicas que es la narrativa venezolana actual. Por razones de espacio, hemos seleccionado solo dos libros de cada autor.

Wilfredo Machado (Barquisimeto, 1956)

Autor de varios libros de relatos y de dos novelas, a la que de un libro de poemas, Machado es, en nuestro criterio, uno de los narradores venezolanos, de más sólida producción. Nos centraremos en dos de sus obras: el libro de relatos *Corazones*

sombríos y otras historias bizarras (Monte Ávila, 2015) y la novela *El pez de los sueños* (Monte Ávila, 2022). Vista de manera general su producción, esta comienza a delinear sus rasgos en su primer libro de relatos titulado *Contracuerpo* (Fundarte, 1988) pero define su perfil estilístico y semántico en *Libro de animales* (Monte Ávila, 1994) con su trabajo sobre las fábulas y el bestiario. Su escritura se hace novela de aventuras y de la selva en *Diario de la gentepájaro* (El perro y la rana, 2008) y alcanza su más elaborada expresión en *El pez de los sueños*. Su otra línea maestra se desplaza entre lo real, lo onírico, lo grotesco o esperpéntico e incluso lo distópico y comprende sus obras *Poética del humo* (relatos, Fundación para la cultura urbana, 2003), *Corazones sombríos y otras historias bizarras* (Monte Ávila, 2015) y *La noche de Prometeo* (historieta, El perro y la rana, 2015).

Aunque estas líneas maestras se cruzan en los distintos textos de Machado, permiten señalar, dos de las direcciones fundamentales que ha tenido hasta ahora su búsqueda narrativa. En los intersticios de estas, otros registros formales y otras marcas semánticas e ideológicas tales como la reflexión existencial, de tono en ocasiones ligeramente metafísica o irónicamente humorística, o la indagación metatextual o metaficcional, hacen presencia. Desde *Contracuerpo*, su primer libro de relatos, la escritura narrativa de Machado manifiesta un cuidadoso trabajo de la forma que lo acerca a la poesía. En este sentido su obra dialoga con toda una tradición moderna de nuestra literatura que desde el modernismo (pensemos en los textos híbridos de Pedro Emilio Coll o en los *Cuentos de color* de Manuel Díaz Rodríguez) es permanente remodelación y re-invencción de los discursos y de los conceptos mismos de relato, cuento o novela⁵.

⁵ El concepto de escritura está referido a Roland Barthes e indica un más allá del estilo. Para este semiólogo un escritor no es quien tiene un estilo sino quien busca o tiene una escritura, es decir, una forma renovadora que impacte la tradición literaria

***Corazones sombríos y otras historias bizarras*: humor y melancolía**

Los textos de este libro⁶ de naturaleza diversa, pues oscilan entre el relato, lo autobiográfico, la poesía, el diálogo teatral, los anuncios periodísticos o la reflexión existencial, se desplazan entre la deformación grotesca o esperpéntica y el humor absurdo, irónico o paródico. El concepto de *texto* tiene aquí el sentido de una escritura un tanto experimental que se abre al juego humorístico, a la confrontación burlesca, a la pluralidad de sentidos, al placer imaginativo de la lectura. Se trata sin embargo de una comicidad estética que está, por lo general, impregnada de melancolía⁷. El vampirismo y el bestiario que asoma en algunos textos, es definitivamente esperpéntico, entendiéndolo por tal una técnica artística de filiación goyesca y valleinclanesca que expresa una visión deformada de la realidad. La perspectiva ideológica desde la que se configura lo real está dada por esta visión feroz y deshumanizada del mundo que en algún momento nos recuerda el desolado universo de Dante. El narrador en frecuentes ocasiones avanza por “calles derruidas” sin encontrar a nadie” (Machado, 2015, p. 63). Particularmente el texto titulado “EL humo solitario” recrea irónica y paródicamente una ascensión sagrada, pero al final ésta no conduce a Dios sino a un trono celestial vacío

⁶ Machado, Wilfredo, 2015, *Corazones sombríos y otras historias bizarras*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana. Col. Continentes.

⁷ Para Bartra humor y melancolía son formas críticas de una sociedad moderna que ha entronizado la razón y ha hecho de ella un poder devastador, engendrador de monstruos, como parecía advertirlo Goya. La melancolía, sugiere este ensayista, puede estar estrechamente ligada a la Para Bartra humor y melancolía son formas críticas de una sociedad moderna que ha entronizado la razón y ha hecho de ella un poder devastador, engendrador de monstruos, como parecía advertirlo Goya. La melancolía, sugiere este ensayista, puede estar estrechamente ligada a la cultura y al pensamiento y esta unión suele ser terreno propicio para el despliegue del humor en sus ácidas y negras variantes. Puede verse a este respecto Roger Bartra. *Melancolía y cultura. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Anagrama, Barcelona, 2021, o *La jula de la melancolía. Identidad y metamorfosis* del mexicano. Grijalbo, México, 1987.

y cubierto por “una oscura mancha de sangre” (p.63).

El aire de fantasía y pesadilla de algunos textos de este libro parecen vincular lo siniestro y lo cómico. Lo extraño se comunica con el horror y con la melancolía que está detrás de un escepticismo que se nos entrega como crítica de la realidad y de la razón. Hablamos de una visión esperpéntica, desilusionada y desencantada del mundo social que lleva al narrador a dar cuenta de la destrucción, de la devastación que perfila su recorrido por calles y aceras de una ciudad un tanto fantasmal, en la que los transeúntes se ven aplastados por pájaros convertidos en estatuas. El humor parece ser la respuesta catártica a un cierto sentimiento de culpa que acompaña esta visión apesadumbrada y siniestra de la realidad. Los recuerdos de la infancia son recuerdos de inmersión en un “lodo oscuro y secreto” (p. 67) semejante a la noche. “Lecciones del barro” recupera nostálgicamente, desde la sensación del lodo, un fragmento de infancia, sin embargo no escapa a esta perspectiva nocturna y corrosiva de la vida. Paraíso perdido, la infancia está tocada por esta perspectiva ideológica en la que en la que el horror parece ser una forma siniestra del humor. Los borrosos límites entre realidad y ficción son expresión de una escritura que se plantea como inmersión en un mundo absurdo. Un mundo desencantado, en el que la única certeza parece ser la aventura de escribir.

“Avisos clasificados” es una parodia satírica del lenguaje que ha utilizado la prensa escrita para anunciar, promocionar y/o vender ciertos productos. En este caso el texto, en un tono de humor irónico y paródico, satiriza los conceptos estereotipados de belleza que suelen regir nuestra cultura occidental y particularmente los llamados “concursos de belleza”. La escritura irreverente del autor opone lúdicamente una estética de lo feo y lo deforme frente a los cánones y estereotipos de belleza: “Hombre feo y deforme...está a la búsqueda de mujer fea

y deforme...Se ruega abstenerse a *misses* y reinas de belleza” (p. 31). Este mismo humor desmitificador lo encontramos en el texto “Libertad condicional” (p. 33) en el que se nos narra que un preso se niega a abandonar su celda de máxima seguridad.

Algunos textos de este libro son poemas en los que encontramos el mismo humor corrosivo de los textos en prosa y como estos refieren a una visión del mundo a ratos desértica y desesperanzada, a ratos melancólicamente humorísticos. Más que una crítica social o política dirigida contra una entidad específica, vemos en ellos una crítica de la misma condición humana acorralada en la urdimbre de una sociedad despersonalizada. Sus personajes suelen ser sujetos agobiados por la rutina, la repetición, el miedo, la soledad. Esa mirada esperpéntica y en ocasiones irónica y paródicamente delirante es la que observamos en un texto como *Pez a la intemperie*. Un giro hacia lo fantástico se abre en algunos breves relatos y dialoga con esta mirada delirante. Tal es el caso del relato llamado “Licantrópía” en el que el humor irónico y paródico tiene un eco de fantasía gótica. En este sentido lo fantástico, en diálogo con lo esperpéntico y la degradación expresada hiperbólicamente en términos satíricos, le imprimen un tono hiperrealista a algunos relatos.

Tal es la atmosfera de un texto decididamente paródico como “Kukarachas insomnes” o la que podemos captar “En el silencio”, donde se nos habla de la posible existencia de un ave alucinante en la “profundidad de las selvas tropicales” (p.47). Parte del bestiario que hace presencia en algunas páginas de este libro está inserto en esta atmósfera hiperrealista. Algunos de estos animales, como el perro o ciertas aves parecen tocados por un aire de pesadilla o de muerte; a todos los toca la desacralización irónica y paródica pero también la crueldad, impregnándolos de esa melancolía que simbolizara Edgar Allan Poe en el cuervo. En algunos textos el humor desacralizador

dialoga con elementos simbólicos o relatos procedentes de la cultura oral o popular, otorgándoles un aire irrisoriamente banal. Aludimos a textos como “Una mosquita muerta”, “El gato con botas”, “la bella y la bestia” o a expresiones como “un vampiro afeminado”

Fantasia, esperpento, humor y horror son pues, conceptos que describen buena parte del imaginario y del universo semántico de este libro plural, e inclasificable de Machado. Su escritura híbrida en la que se alían poesía y prosa, belleza y horror, apuesta por una lectura abierta e imaginativa, gozosa en su lúdica y corrosiva irreverencia.

EL pez de los sueños: Anotaciones sobre infancia, poder y escritura.

De manera resumida, esta novela⁸ refiere las aventuras de tres niños (Guadalupe, Roy y Benjamín) en una isla sin nombre ubicada en el archipiélago de Las Camoras en el océano Índico. Los niños se refugian en la biblioteca de la casa llamada “El Santuario”, con lo que de algún modo evaden la educación autoritaria y represiva del padre. Allí, en implícita complicidad, descubren un lenguaje y una manera secretas de ver y entender lo que los rodea: el sonido del mar, la sombra de un insecto, el canto de las antiguas sirenas. Estructurada en 52 capítulos y varios “textos apócrifos” la novela no está organizada, al modo convencional, en una estricta secuencia narrativa y temporal. Sin embargo, sus distintos capítulos mantienen una misma línea argumental y temática. En algunos de estos se juega a la inversión temporal y otros pueden ser leídos como narraciones independientes. Como parte de su estrategia creadora, la novela otorga al lector la posibilidad de “armar” su propia lectura.

Novela fascinante pero de complejo diseño, suerte de caleidoscopio o lúdico o rompecabezas que incita a la participación del lector, sus personajes como la isla

⁸ Machado, Wilfredo, 2022, *El pez de los sueños*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, Col. Continentes.

misma en la que se desarrolla, están en permanente transfiguración, generándose así una sensación de recomienzo, como si en ella nada terminara. Tal es el sentido de los “textos apócrifos”: juegan a la reinención y reinterpretación de la novela. De alguna manera la isla por ser un tanto mítica, está siempre metamorfoseándose, como la obra misma. Su escritura fabulosa, transgresiva, poética, reflexiva, avanza sinuosamente tras la narración de aventuras fantásticas. *El Pez de los sueños* cautiva desde sus inicios debido a su cualidad notablemente poética e imaginativa. En el reverso de las aventuras de los niños se teje entre líneas una significativa reflexión en torno al poder, el dinero, la autoridad, la infancia y sobre la misma elaboración del texto novelesco. El poder, como el sueño, configura una red de relaciones polimorfas que enmarcan la actuación de los niños, sus vínculos entre ellos, con el mundo y particularmente con el padre. Al atravesarlo todo, el poder y el sueño son secretos vectores que organizan de algún modo la misma fabulación mítica y onírica de la novela.

Original en su audacia inventiva y de escritura, en ella resuenan y dialogan múltiples lenguajes y tradiciones literarias: desde la *Biblia*, pasando por *Las Mil y una noches*, Homero, hasta llegar a Stevenson, Melville, William Golding, Kafka, Borges, Cortázar, Bioy Casares. En el ámbito específico de la literatura venezolana **EL pez...** dialoga con diversos autores y textos. Mencionemos sólo algunos: J.A. Ramos Sucre, Teresa de la Parra, Enrique B. Núñez, Julio y Salvador Garmendia, Guillermo Meneses. *El Pez de los sueños* es un palimpsesto de referencias culturales y de secretos diálogos de textos.

Quimera, fantasía y ardid, el poder, se nos dice en la novela, está tanto en la codicia de los hombres, en el valor de las cosechas como en el humor de los avaros o en las intrigas palaciegas. Los niños, que desean secretamente subvertir toda forma de autoridad, constituyen una especie de

república que tiene en “El Santuario” su sede de operaciones. Desde sus acciones, a veces violentas, enfrentan el poder de los adultos y del padre. Este es un negociante de antigüedades para quien el dinero es su instrumento de supremacía. En algún momento muestra a sus hijos una colección de monedas antiguas pertenecientes a un anciano. “Era una colección tan valiosa como la que padre atesoraba en la caja fuerte... En aquel entonces, mientras las admirábamos, ... pensamos que su valor era la quimera inútil del poder cuando enfrenta el hacha del verdugo” (Machado, 2022, p. 42). El universo, según lo ven los niños, parece regido por ese poder del dinero.

En esa república de los niños el padre es al comienzo una figura disciplinaria. Impone un orden severo fundado en la vigilancia y el castigo pero que será constantemente subvertido por los hijos quienes inventan un lenguaje hermético, hecho de “silencios, gestos, leves movimientos de los ojos y manos” (p. 19) que les permitirá franquear los controles autoritarios. De la madre casi nada se dice, convirtiéndose prácticamente en una ausencia pues muere cuando da a luz a su hija Guadalupe. Los niños crecen sin el resguardo de una familia que los ampare, organice u oriente su educación. Cuando en su ancianidad el padre pierde facultades, los niños desconocen su antiguo poder y lo subestiman. Las obras de arte, las pinturas de artistas como Goya o Hieronimus Bosch a los que los niños acceden en “El Santuario” son para ellos instrumentos de liberación, desde las visiones oníricas que les transmiten en las que los adultos aparecen como grotescos fantasmas. Ya en sus primeras páginas, a través de la convivencia de los niños en la biblioteca entre libros, antigüedades y objetos de arte, la novela nos hace saber que la trama narrativa es también una trama simbólica en la que la metáfora o la ironía proponen una constante refiguración del lenguaje.

Más allá del relato de sus aventuras que nos podría hacer pensar en una novela juvenil,

encontramos una novela culta que juega con múltiples códigos y lenguajes y apuesta, como lo hemos sugerido, a la experimentación, al juego de tiempos y de fragmentos discursivos y narrativos y por lo tanto a una lectura abierta, que se resiste a una única interpretación. Cada personaje y cada acontecimiento tienen su reverso, proponiendo más allá de lo argumental, otra lectura que se abre a lo fantástico o fantasmal, al mito, a los sueños. El nombre mismo de la novela deriva de unos peces llamados “salemas” que tienen el poder de hacer soñar, incluso “sueños dentro de sueños” (p. 58). Es decir, hay una conciencia crítica de la ficción como universo onírico y especular, tal como lo deja ver Guadalupe al preguntarse “quién está soñando esta historia?” (p. 54). Así, los niños, que son, son aparentemente tres, se ven en algunas ocasiones enfrentados a otros que parecieran ser sus dobles especulares, fantasmáticos. En otra escena narrativa, la primera impresión que tiene el joven profesor Jonás al llegar al Colegio en el que trabajará, es la de que este es hospicio, prisión o cementerio. Como en El Castillo de Kafka, este joven desconoce la autoridad que lo dirige.

Entregados los niños a sus aventuras, el despliegue de estas en la isla los lleva a adquirir en algún momento un grado tal de autonomía que les hace despreciar al padre o enfrentarse a cualquier jerarquía como la que encarna o simboliza el profesor Jonás, un nombre como otros en la novela, de definidas resonancias míticas y bíblicas. Aunque al inicio de la novela vemos a los niños en la biblioteca, se nota en ellos y particularmente en Guadalupe, una perversidad que los lleva al crimen. Luego observamos que el conocimiento empírico de la vida que alcanzarán en la isla, los convierte en personajes un tanto brutales o salvajes, transgresores de todo tipo de autoridad. Ocurre en ellos una transformación: el medio agreste insular los convierte en indómitos. De ser niños lectores en “El Santuario”, la isla los transforma en niños crueles, que se niegan al sometimiento de los adultos. Han crecido abandonados, “desarrapados, risueños,

curiosos, inocentes y vengativos” (p. 25). El poder pues, como los sueños es una trama de sentidos que incluye la maldad y que se deja descifrar en el juego un tanto caleidoscópico de fragmentos discursivos y de hechos que ocurren en distintos tiempos. La narración de la infancia es, desde esta perspectiva del poder, la narración de una desobediencia. Por otra parte podemos interpretar en una perspectiva ideológica o política, el poder de los niños como un poder alterno que supone una crítica al mundo “civilizado” de los adultos y a la parte continental que ellos habitan, desde donde podrían venir los turistas a invadir. Los niños, que han experimentado agresiones y violencia de un medio hostil (la isla) y por parte del padre, se preparan para ejercerla y así lo hacen, contra los adultos. La escritura desliza ironías que tienen también definidos matices de crítica política. Al referir la experiencia de lectura de los niños en “El Santuario”, una denominación irónica de la biblioteca, se nos dice: “Era como tener vidas diferentes. Hoy un rey, mañana un bandolero, aunque en el fondo fueran lo mismo” (p. 26)

En una de las tormentas a las que se ven sometidos en la isla, los tres niños, enfrentados al profesor, viven a la deriva. Han aprendido a subsistir sin la compañía ni la protección de los padres, sin la orientación de algún maestro y tanto se cuidan de los adultos que temen una invasión de estos. Han constituido una suerte de república o comunidad salvaje que no sigue normas ni preceptos pre-establecidos. La invasión tiene un sesgo político bien marcado: pone en riesgo la autonomía y libertad que con esfuerzo han conquistado, por ello ven en el profesor y en los adultos y aún más allá de ellos, en la invasión, pudiera interpretarse, de otro país, una temible amenaza. “Montábamos guardia todas las noches para protegernos de una posible invasión. Roy y Guadalupe lideraban las reuniones donde se tomaban las decisiones de la comunidad” (p.196). Si consideramos a los niños como los “débiles”, la lucha por el poder que ellos sostienen se puede interpretar como una metáfora de la justicia social y política.

Amor, represión, odio, rebeldía, venganza o desprecio son sentimientos y actitudes que se cruzan en esa república de los niños que es también una república de sueños en la que isla no es solo un escenario de acción sino el ámbito mismo de despliegue de lo fantástico. Paisaje cambiante impregnado de subjetividad, la isla es una suerte de enigmático personaje a veces apacible, a veces monstruoso o fatídico. La desaparición de Benjamín en el mar y su posterior y extraña resurrección, la aparición de una muchacha que danza alrededor del fuego, de una sirena o la misteriosa muerte de un grupo de jóvenes, no son sino parte del hechizo que define el ser mismo de la Isla. Esta ejerce un poder de fascinación sobre sus habitantes en los que se confunden maleficio e ilusión, desolación y encanto: “Los nativos creen que es de mala suerte hablar de la isla... Nadie en la isla habla de la isla” (p. 73).

La potencia onírica y poética de un lenguaje novelesco que todo lo toca y transforma, hace que *El pez de los sueños* gire incesantemente en sus historias y en los narradores que la cuentan. En momentos, no se suele distinguir exactamente quién narra y si lo que se narra ha ocurrido en realidad o ha sido soñado. De esta manera lo fantástico está hecho o permeado de materia onírica. Nada está fijo ni parece obedecer a una verdad o lógica pre-establecida. Se impone una sucesión de hechos y aventuras en un ritmo casi alucinante, de tonalidad irreal subrayada por los juegos temporales. Pasado y presente se confunden en una suerte de alucinación que es constante recreación de la isla y de las aventuras de los niños. La novela se nos entrega en una cierta sucesión de extrañezas estrechamente ligadas a la naturaleza mítica, un tanto distópica, de la isla. Esta está habitada de monstruos, sirenas, fantasmas, cuevas, grutas secretas. El mito clásico alimenta la condición fantástica de la novela. Tal como sus sueños lo revelan, los niños mismos están penetrados del turbulento y mítico espacio acuático que en ocasiones, amenaza devorarlos. Roy decía: “...¿cómo luchar

contra nuestra naturaleza acuática? Éramos pulpos estirando sus tentáculos para atrapar a los huidizos cangrejos...” (p. 29). En efecto, los niños aprenden a luchar desde temprana edad para enfrentarse a los extraños y a las adversidades. En el colegio se dan verdaderas batallas entre ellos y otros niños.

En el capítulo XVIII se nos narra una excursión de los tres niños a un acantilado donde se encuentran con otros niños y observan un torbellino de aves. Más tarde regresarán al Santuario (la biblioteca). Todo este capítulo, en parte referido al vuelo de las aves, es una extensa metáfora en torno al sentido del encierro, la libertad y a la necesidad de lograr la autonomía después del nacimiento como hechos simbólicos opuestos al poder, a sus instrumentos de vigilancia y castigo. “Quien quiera nacer”, dice Guadalupe, “tiene que destruir un mundo” (p. 161). Si no escapan, las aves, se nos dice, pueden ser devoradas por los gatos. Por otra parte algunos rasgos propios de la novela policíaca, simulados paródica e irónicamente, se entrecruzan con la novela de aventuras. Los niños se proponen recuperar las obras de arte o antigüedades vendidas por el padre “a esa fauna de burdos coleccionistas” (p. 163) a quienes se les espía para obtener los detalles de sus vidas. Así, la extraña muerte de un grupo de jóvenes suscita el interés del joven profesor Jonás, quien ha conocido a un policía que no termina de resolver el caso.

La escritura articula varias historias: la de los niños en la biblioteca, la de sus aventuras en la isla, la del joven profesor, la de su novia Etienne, la de los jóvenes desaparecidos, entre otras, todas envueltas en un halo de sugerencias y misterio pues la ambigüedad funda ella misma la naturaleza ficcional y configura el universo autónomo de la novela. En este sentido los “textos apócrifos” juegan a borrar las huellas autobiográficas a la vez que subrayan el diseño polifónico de la novela. Se trata de un artificio metaficcional del autor, a la vez irónico y auto-paródico, para hacer notar que la novela no le pertenece y que su

escritura está sujeta a correcciones, revisiones o ampliaciones, es decir a una re-escritura que hace de ella una suerte de sujeto-en-proceso, una especie de partitura musical que le otorga al lector un lugar en su reinención. Los “textos apócrifos” están impregnados de ese humor auto-referencial que encontramos a lo largo de la novela y que se expresa en toda una serie de guiños y clics irónicos y auto-paródicos. Se agregan episodios, se reconocen personajes, se les ven nuevas acciones o retomando actuaciones iniciales que crean una ilusión de circularidad. En este sentido los “textos apócrifos” juegan con la idea de que *El pez de los sueños* no concluye en un capítulo final sino que por el contrario está abierta a una reescritura y resignificación permanentes. Se trata de textos que “venían atados con una cinta en el interior de un viejo diario de anotaciones. Los he incorporado como un apéndice a la historia de los niños, a todas luces incompleta” (p. 401)

El pez de los sueños en la tradición narrativa venezolana

El pez..., hemos dicho, dialoga con múltiples autores y textos de nuestra tradición literaria. Desde la condición poética y fantástica de su escritura, la novela de Machado dialoga con la obra de José A. Ramos Sucre (1890-1930), uno de los fundadores nuestra modernidad literaria. La mitología y el gusto por la cultura clásica, que en *El pez...* asume un carácter paródico, así como la hibridez de géneros, son rasgos caracterizadores de la obra de estos autores que hacen de la ficción un espacio de alteridad y de reinención permanentes del lenguaje. Podría mencionar muchos otros autores venezolanos con los cuales la obra de Machado comparte analogías y filiaciones estéticas y literarias. Es el caso, por señalar algunos, de Julio Garmendía, de Salvador Garmendía o de Gustavo Díaz Solís. Sin embargo, me referiré en particular a tres novelas forjadoras de nuestra modernidad narrativa con las cuales la novela de Machado propone filiaciones y ciertas analogías significativas. Me refiero a

Las Memorias de Mamá Blanca (1929) de Teresa de la Parra, *Cubagua* (1931) y *EL falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952). Estas novelas comparten con *EL pez...* la aspiración de ser utopías de la forma y del sentido, es decir escrituras que desafían la tradición para entregarse como experiencias abiertas al placer de la reinención por parte del lector.

El pez..., en su singular república de los niños me ha recordado una novela que fascinara mis días de adolescencia. Me refiero a *Las memorias de Mamá Blanca*, una novela que aunque viene del realismo criollista, lo transfigura en una literatura de aura mágica impregnada de nostalgia al recrear las aventuras de unas niñas en esa suerte de paraíso perdido que es la hacienda “Piedra Azul”. Como en la novela de Machado, las seis niñas son las protagonistas del libro de Teresa de la Parra, pero a diferencia de *EL pez ...* se desarrollará parcialmente en el mundo rural de una hacienda de la Venezuela del siglo XIX. Las niñas constituyen también una especie de comunidad infantil, en la que ocurre igualmente la solidaridad y complicidad, sometidas a la implacable autoridad de una institutriz llamada Evelyn; como los niños en la obra de Machado tienen también un conocimiento empírico de la vida pues habitan entre árboles, animales y campesinos.

Al igual que *El pez ... Las Memorias...* puede suponer también una crítica ideológica o política al mundo de la civilización y del “progreso” dado que las niñas al ser llevadas de manera no consentida a la ciudad para ser “educadas” sienten que sus vidas han perdido libertad, que han sido por lo tanto impactadas negativamente. Es el mismo temor que sienten los tres niños en *EL pez...* ante la invasión de los turistas. En este sentido *Las Memorias...* tienen mucho de una utopía agraria amenazada por la modernización. En tanto pudiera ser pensada como una distopía postmoderna, habría que decir que los niños en *El pez...* a diferencia de las niñas de *Las Memorias..* son crueles y perversos, han

perdido la ingenuidad y la gracia con que Teresa de la Parra representa a unas niñas que si han sido criadas al amparo de una familia tradicional. En ambos autores sin embargo, la infancia es un mundo propio pautado por la invención, la imaginación, el riesgo, el deseo de aventuras y enfrentado al poder autocrático y civilizatorio de los adultos. Aparte de las notables diferencias argumentales, formales y de estilo, el humor irónico, paródico y a ratos melancólico de Teresa de la Parra parece tener resonancias en la escritura de Machado.

Enrique Bernardo Núñez (1895-1964) abrió nuevos espacios de escritura en la narrativa venezolana moderna. Sus dos novelas, *Cubagua* (1931) y *La Galera de Tiberio* (1938) son novelas del mar. *Cubagua* como *El pez...* es una obra que tiene en la isla no solo un escenario, un paisaje, sino también un personaje que es mito y metáfora de un descenso al Averno. Ambas novelas llevan nuestra narrativa más allá de los límites del realismo convencional, al proponer sus respectivas escrituras como auténticas utopías de la forma que fundan sus indagaciones en la alteridad y en el diálogo de lenguajes: mito, sueño, poesía, pensamiento, reflexividad especular. Si en *El pez...* el mito y lo onírico subyacen en la condición fantástica de la novela, en *Cubagua* estimulan la incertidumbre y la dualidad de algunos personajes y el mismo halo fantasmal y la sensación de circularidad que envuelve a la isla. Lo real y lo fantástico perfilan en uno y otro texto el ser mismo de la isla que recrea el mito del eterno retorno pues a ella siempre se regresa como a un hábitat de los orígenes, como a un espacio de sueños. En ambas novelas la isla es espectro y destino fatal.

El poder como instrumento corrosivo que todo lo penetra y envuelve está presente en ambos textos como una red de sentidos. Mientras en *Cubagua* el poder se expresa históricamente como expoliación y saqueo de perlas y riquezas minerales de la isla, en *El pez...* adquiere una dimensión autocrática, de gobierno despótico y vejatorio, primero del

padre con respecto a los hijos y luego de los hijos con respecto al padre. Utopía en Núñez y distopía en Machado, la isla es crítica de un poder civilizatorio que hace del “progreso” un modo de coloniaje y agresión. La invasión como hecho histórico de conquista en *Cubagua* o la amenaza de invasión de turistas en *El pez*, es pues la expresión política de un poder que tiene, sin embargo, múltiples derivaciones ideológicas y semánticas. El poder como la isla puede adquirir, en ambos libros, una gradación un tanto espectral y a veces secreta.

Machado ha sido un lector asiduo de Guillermo Meneses (1911-1978). La crítica ha señalado su diálogo con este autor, desde la publicación de su relato “Contracuerpo” que ganara el prestigioso premio del diario “El Nacional”, tal como lo expresa la reseña que del mismo hiciera Juan Liscano⁹. En efecto, la escritura renovadora y experimental de Meneses, sobre todo la que se revela en su relato “La mano junto al muro” y en la novela *EL falso cuaderno de Narciso Espejo* tendrá eco en la narrativa de Machado. Ambos textos significaron un giro absolutamente renovador en nuestra narrativa moderna. La escritura poética y experimental de *El pez...*, particularmente a través del juego auto-referencial y auto-paródico de los “textos apócrifos” nos recuerda el juego especular de documentos que configura la novela de Meneses. En ambos autores la novela se reinventa a través del auto-comentario, de las “tachas” o ampliaciones, de las citas auto-paródicas o irónicas. En ambos autores la novela se configura así en un sujeto-objeto complejo dada la multiplicidad de significaciones y de interpretaciones posibles que desafían al lector y a la narrativa del realismo convencional. *El Pez...* lleva a límites inexplorados la escritura poética, lúdica y metaficcional que Meneses

propusiera, al realizar un nuevo giro hacia un realismo fantástico que no cesa de jugar con la poesía, la alteridad y la reflexión especular o irónicamente metafísica. Más allá de las analogías, de las filiaciones literarias y de las de las convenciones legadas por la tradición narrativa venezolana, *EL Pez de los sueños* abre una nueva ruta de indagación textual, es decir, de experimentación estética y semántica.

Referencias bibliográficas:

- Carlos Sandoval, 2013, *De qué va el cuento. Antología del relato venezolano 2000-2012*. Alfaguara, 2013, Caracas
- Katie Brown, Liliana Lara y Raquel Rivas (comps), 2021. *Escribir afuera. Cuentos de intemperies y querencias*. Kalathos ediciones. España.
- Luis Britto García “La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea” en Karl Kohut (comp.) *Literatura venezolana hoy*. p.38, 2ª edición, Caracas, Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- Machado, Wilfredo, 2015, *Corazones sombríos y otras historias bizarras*. Caracas, Monte Ávila Latinoamericana. Col. Continentes.
- Machado, Wilfredo, 2022, *El pez de los sueños*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, Col. Continentes.
- Maurice Blanchot, 1969, *El libro que vendrá*. p. 269. Trad. Pierre de Place. Monte Ávila. Caracas
- Roger Bartra. *Melancolía y cultura. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Anagrama, Barcelona, 2021, o La jula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano. Grijalbo, México, 1987.
- Valero Arnaldo “Wilfredo Machado: un refinado trazo de tinta” en *Propuesta para un canon del cuento*

⁹ Cf. Valero Arnaldo “Wilfredo Machado: un refinado trazo de tinta” en *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX*. Selección y prólogo: Carlos Pacheco, Luis Barrera y Carlos Sandoval, Caracas, Equinoccio, 2014.

Bohórquez, Douglas
Recuerdos del futuro. Tres narradores venezolanos del siglo XXI

venezolano del siglo XX. Selección
y prólogo: Carlos Pacheco, Luis
Barrera y Carlos Sandoval, Caracas,
Equinoccio, 2014.

LA MODERNIDAD EN EL RECORRIDO DE LA DIVINA PASTORA EN BARQUISIMETO

THE MODERNITY IN THE JOURNEY OF THE DIVINE PASTORA IN BARQUISIMETO

Cantillo Alvarado, Lisbeth Geraldine*
Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Venezuela

Resumen

En el presente artículo se develan las particularidades de la fiesta mariana en el tiempo. Es decir, recoger los momentos trascendentales, a través, de la tenacidad de determinados rasgos de carácter económico, social, político, militar y cultural que impulsaron nuevas características en el desarrollo de la sociedad latinoamericana. Pues, desde siglos pasados se convoca a la feligresía a venerar a la Virgen María, en una solemne procesión. Por consiguiente, en Latinoamérica y Venezuela se mantiene la tradición heredada del Oriente, de celebrar a María en sus distintas advocaciones marianas específicamente, en Barquisimeto con una multitudinaria procesión llena de mucho amor, alegría y devoción por acompañar a la Santísima virgen María en la advocación de la Divina Pastora. Cabe destacar, que la misma fue abordada por una metodología de las ciencias sociales. El objetivo principal es Reconstruir la fiesta mariana del recorrido de la Divina Pastora en Barquisimeto desde finales del siglo XX. Bajo un enfoque cualitativo, paradigma emergente, metodología histórica social, etnográfica. La técnica de recolección de datos fue la observación y la entrevista. En la actualidad, el recorrido está impregnado de la modernidad y debido a las migraciones la procesión fue llevada a Cartagena de Indias, Chile y España.

Palabras clave: Reconstruir, recorrido, modernidad, fiesta mariana, Divina Pastora

Abstract

This article reveals the particularities of the Marian feast over time. That is, to collect the transcendental moments, through the tenacity of certain economic, social, political, military and cultural traits that promoted new characteristics in the development of Latin American society. Well, since centuries past, the parishioners have been called to venerate the Virgin Mary, in a solemn procession. Consequently, in Latin America and Venezuela, the tradition inherited from the East is maintained, of celebrating Mary in her different Marian invocations specifically, in Barquisimeto with a multitudinous procession full of love, joy and devotion to accompany the Blessed Virgin Mary in the invocation of the Divina Pastora. It should be noted that it was addressed by a social science methodology. The main objective is to Reconstruct the Marian feast of the Divina Pastora journey in Barquisimeto since the end of the 20th century. Under a qualitative approach, emerging paradigm, social historical methodology, ethnographic. The data collection technique was observation and interview. Nowadays, the route is impregnated with modernity and due to migrations, the procession was taken to Cartagena de Indias, Chile and Spain.

Keywords: Rebuild, journey, modernity, Marian feast, Divina Pastora

*MSc. Estudiante del Doctorado: Cultura Latinoamericana y Caribeña de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Código ORCID: 0009-0002-4463-290X. Email: profcantillo.sjc2015@gmail.com

Finalizado: Barquisimeto, Abril-2023 / **Revisado:** Mayo-2023 / **Aceptado:** Octubre-2023

Introducción

El presente proyecto se realizó para reconstruir las particularidades de la fiesta mariana en el tiempo. Es decir, recoger las circunstancias del pasado mediante los momentos trascendentales, a través, de la tenacidad de determinados rasgos de carácter económico, social, político, militar y cultural que impulsaron nuevas características en el desarrollo de la sociedad latinoamericana en la modernidad.

En ese sentido, para ampliar más el panorama como penetra la celebración mariana en los imaginarios religiosos, que desde la antigüedad están presentes en las diversas devociones marianas y tradiciones religiosas, presentes en toda la geografía latinoamericana y venezolana de las distintas advocaciones de la Virgen María a las cuales se les venera y celebra con alegría, devoción y fervor del sentido personal y colectivo de cada creyente. Por lo tanto, la feligresía es convocada para homenajear a María Reina de Dios.

El culto litúrgico a la inmaculada concepción de María, la Iglesia de Oriente instauró ya desde finales del siglo VII la fiesta de la concepción de la Virgen, tras celebrar la fiesta de la anunciación y concepción de Jesús y de Juan Bautista. María era celebrada como la panagía, la toda santa, la mujer en la que no hubo el menor rastro de pecado (García 1995, p. 254).

Dicho de otro modo, desde siglos pasados se convoca a la feligresía para que festejara a la Virgen María a través, de un antiguo y venerado ícono en una solemne procesión. Por consiguiente, en Latinoamérica y Venezuela se mantiene la tradición heredada del Oriente, de celebrar a María en sus distintas advocaciones marianas específicamente, en Barquisimeto con una multitudinaria procesión llena de mucho amor, alegría y devoción por acompañar a la Santísima virgen María en la advocación de la Divina Pastora.

Es pertinente indicar, la celebración a la Divina Pastora es un fenómeno religioso y cultural, nos permite comprender los distintos escenarios en el que se permea la fiesta mariana, que aún siguen presente en el imaginario y cada año se suman más persona a vivir y ser partícipe de las festividades para homenajear la santa imagen.

En consecuencia, el proyecto de fiesta religiosa mariana, cultura y tradición del recorrido de la Divina Pastora en Barquisimeto es de gran relevancia para reconstruir la fiesta mariana que inicia luego del 14 de enero desde 1856 hasta la actualidad, en la ciudad crepuscular y es fundamental para vislumbrar como es que la celebración permanece durante 3 meses en el recorrido de la imagen por las parroquias de la ciudad, finalizando la celebración con el retorno de la imagen a su santuario en la Basílica Menor de Santa Rosa.

Fiesta

La fiesta se seculariza a través del proceso de emigración rural hacia las grandes ciudades en busca de mejores oportunidades de vida... “arquetípicamente, las fiestas y celebraciones se asocian con lo sagrado, con la religión y con las comunidades locales de la sociedad tradicional; dos referentes cuestionados por los procesos de secularización y de modernización”. (Homobono, 2004, p. 35).

De allí, que a partir de las fiestas esté presente en las ciencias sociales a través de la religión, y el estudio de la dimensión social de los rituales. Por consiguiente, la fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La celebración tiene unos modos de representación determinados unos antiguos y otros que acompañan la celebración.

Fiestas Marianas

La fiesta mariana, es una veneración que se fue forjando en las distintas celebraciones de la santa Iglesia para venerar con amor a la bienaventurada Madre de Dios, la Virgen

María. Es por ello, que la Iglesia admira y engalana el fruto más noble de la rendición y la contempla como una purísima imagen que llegó progresivamente al año litúrgico a lo largo de la historia.

Además, las festividades e historia entorno a la Virgen María que se celebran universalmente, están presente las formas de oración, novenas, baile y canto que allí se registran. Por lo tanto, las festividades religiosas no son más que las manifestaciones en las que confluyen formas de expresión de la religiosidad. Es por ello, en la cultura constituye conocimientos tradicionales que han ido pasando de generación en generación, en el que participan todas las clases sociales como manifestaciones representativas del Patrimonio Cultural Inmaterial de Venezuela.

(...) los acontecimientos festivos donde la nación se recrea en el tiempo y se ponen en escena las tradiciones inventadas, así como los ceremoniales rituales, lo cual constituyen todo ese rico universo simbólico donde la narración se forma como idea y como imagen de comunidad en el tiempo y en el espacio. (Rojas, 2011, p. 28).

Es decir, uno de los acontecimientos festivos es resaltar de forma especial la historia y la memoria de la puesta en escena tanto en el espacio y escenario de las tradiciones, rituales y ceremoniales para homenajear a la Madre de Dios. También, todas las culturas y naciones celebran de distintas maneras el acto simbólico de las tradiciones y sus días festivos están vinculados a la fe y sus religiones.

Por otra parte, la fiesta como ‘tiempo de celebración’ es una experiencia simbólica, en lo cual lo simbólico constituye una dimensión invaluable de ocultaciones y exhibiciones, un espacio de reconocimiento de expectativas y competencias, donde el juego y la lúdica son primordiales (Gutiérrez, 2009, p. 89).

Es decir, la fiesta se puede festejar a través de juegos musicales, deportivos, artísticos, para transmitir tradición, alegrías y emociones en la feligresía. De allí, que las realidades

históricas, sociales, filosóficas, políticas, científicas, tecnológicas y cibernéticas que muestran la experiencia humana como algo necesariamente multifacético, donde la mente no existe sin cerebro, pero tampoco sin tradiciones y relaciones familiares, sociales, genéricas, étnicas, raciales, pues sólo existen mentes encarnadas en cuerpos y culturas, donde el mundo físico solo es entendido como un mundo constituido por seres biológicos y culturales.

La Aculturación

Con la llegada de los primeros europeos a América fue producto del capitalismo mercantil, más que de las ansias religiosas por expandir la fe a los infieles. Con el primer encuentro de los europeos con los habitantes del continente, se dio una alteridad cultural mutua, destacada por la diferencia en lenguas, costumbres, artes, técnicas y por la tradición religiosa-cultural precolombina ajena al universo simbólico de la cristiandad occidental y viceversa. (cfr. Parker, p. 15-16).

Por esta razón, se asocia con la aculturación pues motivado por la causa de obligación de cambios a una cultura. En otras palabras, es asimétrica, existe una correlación entre culturas que se modifican mutuamente. Por lo tanto, hay una aculturación más dominante que impone sus normas, pautas culturales y costumbres. Por ejemplo, en el caso de Venezuela y la peregrinación de la Divina Pastora está presente la emigración, creencias religiosas.

En ese sentido, define la “Aculturación como un proceso dinámico que ocurre cuando dos grupos culturales autónomos están en contacto constante, donde uno y otro buscan promover un camino hacia una cultura o hacia ambas, dependiendo de la relación de poder que se establezca, esto ocurre a nivel del grupo y a nivel del individuo”. (Berry 1980; citado por Valera (S/f)

Sin duda alguna, cuando dos culturas se relacionan una siempre va a buscar imponerse sobre la otra, el estado o país dominado pierde

sus propias culturas, incluso puede perder su lengua y estilo de vida. Así mismo, aporta lo siguiente:

(...) la aculturación es un fenómeno multifacético, conformado por varias dimensiones, factores, constructos o subcomponentes, aun cuando no todos han sido especificados o identificados claramente, componentes como los valores, ideologías, creencias y actitudes son tan importantes en la aculturación como lo son las características cognitivas y conductuales como el lenguaje, o las prácticas y costumbres culturales” (Cuéllar, Harris y Jasso, 1980 citados por Valera (s/f).

En ese sentido, los desplazamientos de los venezolanos hacia otras latitudes han hecho posible que la peregrinación de la Divina Pastora llegue a otros países como Colombia, Chile y España donde la feligresía hace lo posible seguir con la tradición de recorrerla y venerarla. Además, se impone la cultura venezolana ante los otros países. Cabe destacar que, en las fuentes documentales consultada, se pudo constatar las procesiones que se realizaron en los países anteriormente mencionados.

En el caso de Santiago de Chile se movilizó para ese evento, el cual recibió la perisología para la realización mariana y en general los asistentes son familias migrantes venezolanas que se llenan de alegría y esperanza ante la visita de nuestra Madre la Divina Pastora. También, en España se han realizado diversas actividades eucarísticas en honor a la Santa Madre. Adicionalmente, se incorpora por 2da vez la ciudad de Madrid, donde se realizará una pequeña procesión desde la parroquia de Santa Bárbara hasta la parroquia San Juan la Cruz. Dicho recorrido dura 2 horas, donde venezolanos, españoles y ciudadanos de otras nacionalidades se unen en un verdadero acto de fe. En síntesis, es un acto largo y concurrido de toda América Latina.

La Cultura Popular

Ahora bien, a lo largo de la historia, la cultura de popular debe su vida a la

multiplicidad de relaciones que coexisten en una sociedad, las cuales pueden ser contrapuestas e incluso contradictorias pues toma de su entorno aspectos diversos que le permite renovarse y distinguirse en el proceso de producción, por ello, es relevante el contexto particular donde se produce la cultura popular, puesto que determina su conceptualización y por ende las diferencias en relación con otros espacios.

Según plantean que la fiesta popular o tradicional son una verdadera utopía civilizatoria, un derecho a la vida en abundancia a la que nació con todas las civilizaciones indígenas de América desde México hasta Chile, miles de años de cristo. En estas civilizaciones la fiesta ha sido el centro y eje de la vida histórica. (Mercado, Raurich, V, y otros 2006, p. 19).

En otras palabras, el carácter festivo de Latinoamérica posee un significado histórico de carácter festivo.

Cultura de Masas

Lo orígenes del proceso de transformación, que se corresponde a grandes rasgos de la modernidad datan en el siglo XV, con estructuras sociales, auge de la burguesía y el comercio. Además, en la epistemología científica está presente en los primeros estados- nación, colonización y desarrollo tecnológico. En todo caso la comunicación de masas aparece como un fenómeno comunicativo relevante de la vida social, incluye economía y la política de las sociedades desarrolladas.

Es relevante, que esta cultura se caracteriza por la aparición de los primeros medios de comunicación masiva, la imprenta, la radio, el cine, televisor e internet. Al respecto sostiene lo siguiente: “en la sociedad de masas el sistema de producción y reproducción de la cultura se organiza de acuerdo con criterios de tipo industrial y como tal se desvincula de las reglas del pasado, pero subyace en nuevos condicionamientos” (Abruzzese, 2004, p. 190). Es decir, la cultura tiende

a mezclarse en el carácter dinámico a los medios de comunicación que cada día están más industrializados conquistando mercados cada vez más amplios.

Modernidad

La modernidad "... fuimos colonizados por las naciones europeas más atrasadas, sometidos a la contrarreforma y otros movimientos antimodernos, sólo con la independencia pudimos iniciar la actualización de nuestro país. Desde entonces hubo olas de modernización" (Según García (s/f), p. 65).

Es decir, no fue sino hasta finales del siglo XIX y principios del siglo XX, por la expansión del capitalismo y el aporte de los migrantes que se fue dando el crecimiento urbano en nuestro país. De acuerdo con, define que la "Modernidad es una emancipación, una salida de la inmadurez por un esfuerzo de la razón como proceso crítico, que abre a la humanidad a un nuevo desarrollo del ser humano". (García, (s/f) p. 65). De hecho, la modernidad es vista como una uniformidad para homogeneizar a la sociedad a través de la verdad absoluta.

En Barquisimeto se desarrolló un plan de construcción de obras públicas para embellecer y conducir a la ciudad a la modernización de amplias calles, carreras y avenidas como la avenida Vargas, Avenidas Venezuela y Fuerzas Armadas, avenida Libertador entre otras. Por su parte en el mandato del General Angarita instaló la fábrica de cemento por los años 40 que la ubicación geográfica permitía la distribución del producto en las ciudades de Centroccidente. Posteriormente, se le impuso modelos culturales para promover el consumo de productos y servicios en Barquisimeto.

Dentro de este orden de ideas, la modernidad es entendida como un paso de permutaciones que buscan hacer similar a la sociedad. Da paso a la creación de individualidades y permite que los hechos y objetos se hagan de conocimiento y apropiación universal. Se la considera como un proceso que necesita una actualización

permanente. Pues, la modernidad sigue presente, en ese sentido con desplazamiento del recorrido de la Divina Pastora de lo rural a lo urbano con el transcurrir de los años, van emergiendo nuevas mutaciones a la fiesta mariana.

En cuanto, al recorrido se van sumando nuevas expresiones de fe, a través de agrupaciones juveniles le canta a la Excelsa Patrona con instrumentos electrónicos pasaron de la percusión normal a los electrónicos. Cada vez se suman más agrupaciones con instrumentos modernos para acompañar a la Reina Madre en su peregrinar por las parroquias de la capital musical. En efecto, bajo la modernidad el fenómeno de la Divina Pastora sigue estando más arraigado, se visualiza en las nuevas esculturas que realizaron para recibir en lo que fue su visita número 165 a la capital musical. Apesarar del año ruptura que hubo por la pandemia, sigue presente en el imaginario religioso.

Metodología

El presente artículo desde el punto de vista metodológico se encuentra inmerso en una investigación cualitativa, facilitando así, desgranar todo el conglomerado que convoca la fiesta mariana del recorrido de la Divina Pastora en Barquisimeto. Así mismo, va a permitir comprender su historia y su complejidad que gira en torno a la visita de la Excelsa Madre por las parroquias, lo que emerge en términos significativos que ofrezca una investigación cargada de riqueza.

Aunado a esto, se debe tener en consideración que la investigación cualitativa según "los métodos cualitativos no se pueden considerar independientemente del proceso de investigación y el problema en estudio" (Flick, 2007, p. 17). En otras palabras, los métodos cualitativos son aquellos el proceso no se puede trabajar de manera independiente, sino que deben guardar una estrecha relación entre el problema de estudio y la investigación como tal.

Por otra parte, el método aplicado en la investigación es el etnográfico. Al respecto, señala: “La etnografía se refiere como la disciplina que tiene como intencionalidad el estudio y descripciones de las razas, pueblos y grupos humanos incluidas sus lenguas, sus ciencias, costumbres y sus formas de vida”. (Piñero y Rivera, 2013, p. 53). Lo más importante, dejar claro que la etnografía, es la que nos va a permitir ampliar la participación y observación en el estudio en cuestión. Por consiguiente, algunas veces las descripciones de cómo realizar etnografía están menos formalizadas metodológicamente que las propuestas para otros tipos de investigación cualitativa.

Sin embargo, el conocimiento se construyó con las observaciones y entrevistas realizadas a agentes sociales que están sumergidos en el recorrido de la Divina Pastora por las parroquias de Barquisimeto. En el constructivismo social el conocimiento es contingente a prácticas humanas. Además, el constructivismo social lo define: el constructivismo no es un programa unificado, sino que se desarrolla de manera paralela en varias disciplinas: la psicología, la sociología, la filosofía, la neurobiología, la psiquiatría y las ciencias. (Sandín, 2003, p. 40). En otras palabras, el conocimiento se va a construir con la interacción de los agentes sociales presentes en el recorrido de la Divina Pastora.

Ahora bien, el estudio de la naturaleza cualitativa es emergente y para la obtención de la información en dicho artículo me apoye, en las técnicas la observación participante y la entrevista en profundidad. En ese sentido, es necesario seleccionar el contexto social y la situación a observar, en nuestro caso, el contexto social es el recorrido de la Divina Pastora. En lo particular, es una experiencia indescriptible a la cual somos convocados cada 14 de enero para acompañar a Excelsa Divina Pastora, la fiesta inicia con la bajada de la virgen de su nicho. Posterior a ello, los 12 de enero previo a su visita a Barquisimeto, le realizan una misa tocuyana y convoca a todos

los cultores para que con su música y bailes con toques modernos le rindan un sentido homenajes.

Ahora bien, la observación participante “es una técnica básica más utilizadas por los investigadores al ingresar al escenario social es realizar la observación del entorno y la dinámica en la que se desenvuelven los sujetos de estudio”. (Piñero y Rivera, 2013, p. 99). Es decir, a través de la observación me permite visualizar como es la vivencia de del recorrido de la Divina Pastora para poder reconstruir la fiesta mariana.

En otro orden de ideas, la entrevista es una conversación que tiene una estructura y un propósito determinados. Es por ello, según la entrevista en profundidad es utilizada en forma combinada con otros procedimientos como observación participante, los relatos de vida, testimonios de vida, testimonios focalizados, entre otros. (Piñero y Rivera, 2013, p. 105). Es decir, la entrevista me va a permitir como investigadora acercarme al fenómeno social, a través de las percepciones, creencias y emociones de un grupo de personas vinculadas a un contexto específico.

La triangulación

Con respecto a, la interpretación de los resultados se requiere un proceso de triangulación. Por consiguiente, subraya, por tanto, que una buena etnografía es el resultado de la triangulación utilizando técnicas múltiples de recogida de datos. (ANGROSINO, 2007, p. 161). Es decir, el proceso de la triangulación permite utilizar, construir la realidad del fenómeno observado de manera articulada para alcanzar los resultados. También, ese arte de la triangulación es la que me va a permitir confrontar y analizar las diferentes partes del fenómeno.

Hallazgos develados

El recorrido de la Divina Pastora, Fiesta Mariana Cultura y tradición en Barquisimeto como fenómeno colectivo que está presente desde finales del siglo XIX que llegó al pueblito del Cerrito de Santa Rosa. Cabe

destacar, que la primera visita de la Divina Pastora a Barquisimeto fue un año difícil siendo parte de un ciclo histórico en el cual se prepararon, las condiciones para el estallido, en 1856, de la guerra larga, guerra de los cinco años: La Guerra Federal. Por otra parte, el Cólera, que se año azotó a Venezuela, no fue único problema que los barquisimetanos debieron enfrentar, no obstante, el terrible flagelo acabó con las miles de vida sin que poder humano alguno pudiera impedir el desastre, por la pobre preparación médico-sanitaria de los venezolanos para enfrentar emergencias de aquella magnitud.

Siguiendo con la modernidad del recorrido de la Divina Pastora a Barquisimeto, tiene que ver con la Cruz Salvadora, según han escrito los historiadores modernos que la llamada Cruz Salvadora la mandó a construir el Padre Macario Yépez, quien la bendijo, predicando en ella, el 14 de enero de 1856, al momento de llegar a Barquisimeto la Divina Pastora. No obstante, el General Gumercindo Giménez, autor del llamado Plano Histórico de Barquisimeto, dice que el monumento la Cruz Salvadora fue levantado en el alto de Tierrita Blanca en 1855 bajo la dirección de los señores Mariano J. Raldíríz y José Manuel Otero en consecuencia de la invasión del cólera. Se le bendijo con gran solemnidad en medio de una inmensa concurrencia, habiéndole llevado el Nazareno en Procesión.

Con respecto a, los orígenes religiosos de un toponímico barquisimetano, durante los siglos XV y XVI, fue común en Europa la colocación de cruces en los caminos y a la entrada de las poblaciones, para protegerla de espíritus maléficos como para evitar la invasión de epidemias. Las misiones religiosas españolas llegadas a lo largo de la Conquista y Colonización de Venezuela, junto con la persecución implacable que llevaron a cabo prácticas religiosas de los aborígenes, impusieron, por todos los medios posibles, la doctrina cristiana. Por lo tanto, a las poblaciones indígenas se les impuso la cruz en sustitución de sus deidades ancestrales.

Está practica popular se debe a la devoción que ha suscitado una imagen de la Virgen vestida de pastora que reposa en un nicho especial en el altar mayor de la iglesia de Santa Rosa. Guardada celosamente por los santarroseños, esa imagen es la Patrona Venerada hoy por los barquisimetanos. De la misma forma, los misioneros en particular Marcelino de San Vicente al dar a conocer la Pastora en sus prédicas, hicieron sentir su influencia sobre el cura doctrinero Salazar y Ruiz y sobre los gayones de Santa Rosa. Además, los propios indígenas en permanente movilización, recorrer montes y sabanas, difundieron por toda la jurisdicción de Barquisimeto la noticia de la nueva advocación (Suárez y Bethencourt, 2005).

En concordancia, el 14 de enero de 1906, en ocasión del cincuentenario de la visita, la Virgen recibió un hermoso regalo: su himno con música de Simón Wohsiedler y letra del poeta Andrés Delgado, nació un hermoso homenaje poético y musical que no falta en la cita de su viaje y su retorno. Actualmente, en dicho Himno se impregna de la modernidad con instrumentos electrónicos para darle más renovación a la interpretación. Es relevante indicar, en el centenario de la procesión (1956) fue el año escogido para realizar la Coronación Canónica de la Virgen, en ese momento era el obispo de la Diócesis Monseñor Crispulo Benítez Fontúrvel. La coronación la autorizó el Papa Pío XII. Por lo tanto, la Divina Pastora es uno de los íconos religiosos más queridos e importante de Venezuela.

En cuanto a la visita de la Divina Pastora a los centros educativos, es preciso tener presente lo planteado por el Pbro. Hernández, quien es el Rector del Colegio San José de Calasanz del Trompillo, parte alta, quien devela lo siguiente:

La Divina Pastora, visita el colegio desde que se fundó en el año 2015. Sin embargo, al sector al que pertenece el Colegio si ya venía desde antes por tener una capilla filial de la Vicaría. Su visita se ha organizado desde el Equipo de

Gestión del Colegio y coordinaciones de Pastoral y Cultura ejecutan la preparación y programación. El punto de llegada del Colegio es parte del recorrido que realiza la imagen de la Divina Pastora a la Vicaría Transfiguración del Señor. En lo que respecta al Colegio es un breve recibimiento por parte de los estudiantes y el personal que labora en él. Además, ¡Todo un orgullo! Con todo y la diversidad de credos y confesiones religiosas dentro de nuestros estudiantes, es siempre una inmensa alegría tener a la Patrona de los larenses entre nosotros. Tiempo de estadía en el colegio es aproximadamente de 2 a 3 horas. (entrevista personal, marzo 27, 2023).

También, es pertinente resaltar otra visita de la Divina Pastora a otro colegio, en el recorrido que realiza por las parroquias de Barquisimeto, en lo referente Yépez profesora de pastoral de la Escuela María Mazzarello, plantea lo siguiente:

La Divina Pastora visita al colegio desde hace más de 50 años, para recibirá en la institución es un trabajo en conjunto, los jóvenes de los grupos juveniles, el equipo litúrgico, el grupo de cultura de los niños de la Escuela María Mazzarello. Con días antes se reúne el equipo y se acuerdan las actividades antes y durante. También se trabaja en conjunto con la Parroquia Santa Cruz, el párroco nos orienta en recorrido, el tiempo y las actividades. Los estudiantes participan en el coro que anima los cantos, los niños le rinden homenaje con bailes, los representantes ayudan en la decoración y acompañando a sus hijos. Las actividades que le realizan a la Virgen van desde Santa misa en la Escuela, Rosario, oración sencilla. Los niños participan junto a su familia, es un gran movimiento de personas y comunidad. (entrevista personal, marzo 28, 2023).

Aunado a esto, el profesor Sibrían pintor promociona la Divina presencia de la Divina Pastoral en la localidad de Santa Rosa, comparte que inició su actividad de pintor y artesano hace 15 años hasta la actualidad, señala en lo personal es fe porque ha visto en el crecer su solidaridad que representa María

en su vida. Crea obras de arte relacionados con la Divina Pastora (entrevista personal, abril 17, 2022).

Por otra parte, la modernidad está presente en el recorrido de la Divina Pastora, debido a la ruptura que hubo en la peregrinación que se realiza tradicionalmente todos los 14 de enero, la peregrinación fue de forma virtual, con motivo de la pandemia por COVID 19, se trató de los números 163 año 2021 Peregrinación de la Misericordia de la Esperanza y el Consuelo y la 164 en el 2022 Divina Pastora, Reina y Madre de la familia. Sin embargo, gracias a la modernidad y la cultura de masas se pudo realizar la peregrinación de forma virtual.

Finalmente, para este año 2023 en la visita 165 de la Divina Pastora a Barquisimeto, después de dos años sin la tradicional procesión. Se engalana la ciudad para recibir su Reina Madre. Las legiones de María fueron las encargas de crear el vestido que lució la Excelsa Patrona en su visita número 165 de la Divina Pastora, trabajo que duró 3 meses. Lleva el Símbolo de la Legión de María el cuadro de las oraciones de la legión, letras en latín elaborado a mano, es de color rojo inspirado en el Espíritu Santo. Es pertinente, plasmar que la Divina Pastora a su retorno a su Santuario en la Parroquia Santa Rosa de Lima, amaneció vestida de azul símbolo de pureza y como es habitual cada año, el vestido que luce para su regreso fue donado por una devota como símbolo de promesa y agradecimiento por los favores concedidos.

Conclusión

Con respecto a lo anterior, el presente artículo buscó destacar la relevancia del estudio de este significativo fenómeno colectivo en Venezuela específicamente la ciudad de Barquisimeto, con el fin reconstruir la fiesta mariana religiosa en torno a la Divina Pastora desde las investigaciones desde la antropología y desde las ciencias sociales, en general, se pueden hacer sobre la temática. Además, se continuará indagando acerca del

sentido de la fiesta mariana religiosa popular de la Divina Pastora para dar respuestas a esas interrogantes que emergen a medida que nos adentramos al contexto del desarrollo de esta. Lo que daría pies para nuevas investigaciones sobre lo festivo mariano y religioso en Barquisimeto.

Referencias bibliográficas:

- Abruzzese, A. (2004). *Cultura de Masas Madrid*. Artículo [en línea]. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/935/93500912.pdf> [Consulta 25/11/2023].
- Álvarez, S. (2017). *Los fenómenos de la cultura*. Monografía [en línea]. Disponible en <https://www.monografias.com/docs115/fenomenos-cultura/fenomenos-cultura> [Consulta 20/11/2023].
- Angrosino, M. (2012) *Etnografía y observación participante en investigación cualitativa*. Madrid; Ediciones Morata
- Aris, Y. (2022). *La Región Barquisimeto y la Formación de Educadores Siglo XIX y XX*. Artículo [en línea]. Disponible en <https://www.redalyc.org/rnal/880/88072323005/88072323005.pdf> [Consulta 01/12/2023].
- Flick, U. (2007) *Introducción a la investigación cualitativa*. Segunda Edición. Morata
- García Canclíni (s/f). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Guardián-Fernández, A. (2007). *Paradigma Cualitativo en la Investigación Socio-Educativa*. Costa Rica.
- Homobono, José (2004). *Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades*. Artículo [en línea]. Disponible en <https://core.ac.uk/download/pdf/11498126.pdf> [Consulta 05/12/2023].
- Kvale, Steinar (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Ediciones Morata
- Lander, E. (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Ediciones FACES/UCV
- Marati, M. (1969) *Documentos relativos a su visita Pastoral de la Diócesis de Caracas (1771 - 1784)*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.
- Parker, C. (1993) *Otra Lógica en América Latina. Religión popular y modernización capitalista*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Piñero, M. y Rivera, M. (2013). *Investigación Cualitativa: Orientaciones procedimentales*. Barquisimeto. LITOCOLOR.
- Rojas, Reinaldo. (2011). *Venezuela: Fiesta, Imaginario político y nación*. Caracas: Fundación Buría.
- Sandín, M. (2003). *Investigación Cualitativa en Educación: Fundamentos y Tradiciones*. Mc Graw Hill.
- Suárez, M. y Bethencourt, C. (2005). *Historia de una Devoción. La Divina Pastora*. Barquisimeto.
- Valera, V. (s/f). *Análisis de la relación existente entre aculturación y nacionalidad* artículo [en línea]. Disponible en <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psilat/n3/n3a06.pdf> [Consulta 06/12/2023].



NORMAS *Cifra Nueva* PARA EDICIÓN DE TRABAJOS

Basadas en la American Psychological Association (2001). (5ta edición)

CRITERIOS PARA LOS AUTORES:

1. La Revista recibe trabajos **SÓLO EN FORMATO DIGITAL** durante todo el año, enviándolos a la siguiente dirección: revistacifranueva@gmail.com
2. La orientación de los trabajos permanece en la línea de temas relacionados con el lenguaje y el pensamiento, la literatura, la lingüística, el arte, la poética y áreas conexas. En esta nueva etapa, se abre a las reflexiones sobre la cultura y la sociedad, el hombre y la historia; así como también, la mirada sobre Trujillo y todos aquellos valores subyacentes a quienes conviven en esta región venezolana.
3. Los Estudios, Ensayos y Artículos a presentar deben ser inéditos, en el cuidado de no estar en ningún otro proceso de arbitraje o publicación.
4. La Revista no se hace responsable de las ideas y opiniones contenidas en los trabajos, siendo responsabilidad plena del Autor.
5. Los Estudios y Ensayos poseerán una extensión total de hasta veinticinco (25) páginas y, los Artículos, hasta quince (15) páginas. Las Notas y Reseñas hasta diez (10) páginas.
6. Los trabajos deben tener el siguiente formato digital:
 - 6.1. Procesador de Texto Word (2003 en adelante).
 - 6.2. Tamaño del papel: Carta.
 - 6.3. Márgenes: Izquierdo, Superior, Derecho e Inferior (3 cm).
 - 6.4. Tipo de fuente: Times New Roman.
 - 6.5. Tamaño de fuente: 12 para títulos y párrafos, las citas fuera de párrafo en tamaño 11).
 - 6.6. Interlineado para el texto: 1,5.
 - 6.7. Interlineado para citas fuera de texto de más de cuatro (4) líneas: Sencillo.
7. El título debe ir centrado y en mayúsculas, en negrita, tanto en inglés como en español (Ver Ejemplo).
8. Debajo del título -centrado-, a dos (2) espacios, APELLIDOS y Nombres del Autor.
9. A un (1) espacio, centrado, la institución a la que pertenece (Ver Ejemplo).
10. A un y medio (1 ½) espacio, solamente la dirección de correo electrónico (Ver Ejemplo).
11. Seguido de la dirección electrónica, a un (1) espacio, se ubicará el RESUMEN en español (hasta 200 palabras), acompañado del ABSTRACT en inglés y un RESUMEN en otra lengua de preferencia y dominio del Autor (Ver Ejemplo).
12. Posterior a cada resumen, debe indicarse hasta cinco (5) palabras clave (Ver Ejemplo).

13. Ejemplo:

TÍTULO CENTRADO Y EN NEGRITA
TÍTULO CENTRADO Y EN NEGRITA EN INGLÉS

BRICEÑO-IRAGORRY, Mario

Universidad de Los Andes

cifranueva@ula.ve

RESUMEN

En español, hasta doscientas (200) palabras.

Palabras clave: hasta cinco (5).

ABSTRACT

In english.

Key words.

RESUMÉ

Dans la langue de son choix.

Mots-clé.

14. Los trabajos pueden tener todas las divisiones posibles que el Autor contemple. En este caso, los títulos y subtítulos sólo se marcan en **negrita** y con números arábigos (si se desea).

15. Los epígrafes deben colocarse después de los títulos y subtítulos a margen derecho, seguidos del Nombre y Apellido del Autor a un espacio de la cita; así:

El territorio que actualmente denominamos Latinoamérica ha sido
escenario de diversos encuentros y desencuentros culturales.

Carlos Huamán

16. Las palabras en otros idiomas al español, los términos de un posible metalenguaje y las palabras o enunciados que deseen resaltarse, se colocarán en *cursiva*.

17. Al aclarar el significado de una palabra, se usará comilla simple. (Ej. Etimológicamente, *homo* significa ‘hombre’).

18. A las citas se les dará el siguiente tratamiento:

18.1. Cuando la cita no excede de tres (3) líneas, va en el párrafo y la referencia al autor se hará así: “En Heidegger, el tiempo originario, es decir, la temporalidad, es un fenómeno unitario que constituye la unidad del Ser-ahí” (Rodríguez, 2006, p.55). Si la cita abarca varias páginas de la obra, así: (Rodríguez, 2006, p.p. 55-60).

18.2. Cuando sucede la paráfrasis, se coloca así: (cfr. Rodríguez, 2006).

18.3. Cuando se menciona al autor, se escribirá el primer apellido y el año entre paréntesis: Según Rodríguez (2006) continúa el texto...

18.4. Si la obra citada posee dos (2) autores, deben aparecer los dos (2) apellidos en cada referencia.

18.5. Al ser más de tres (3) autores, se citan todos la primera vez que ocurre la referencia en el texto (Araujo, Artigas, Tineo, 2011); en citas posteriores, se escribe el apellido del primer autor, más la frase “et.al.” (Araujo, et. al., 2011).

18.6. Si se citan dos (2) o más obras en la misma referencia, se escriben los apellidos y respectivos años de publicación separados por un punto y coma dentro de un mismo paréntesis (Villegas, 2002; Barreto, 2004; Baptista, 2009).

18.7. En el caso de las citas con más de cuatro (4) líneas, debe aparecer fuera del párrafo, con sangría de tres tabulaciones estándar a la izquierda, en el margen derecho sin sangría, sin comillas, espacio simple, en forma de bloque, y la referencia al autor; así:

Lo anterior no es el único testimonio a favor de la tesis de Heidegger. Se pueden mostrar textos con los cuales atestiguarla de distinta manera. Consideremos por ejemplo la ontología platónica, decisiva para el estudio de toda la metafísica occidental. En la parte final del diálogo <<Crátilo>>, Sócrates se plantea el problema de qué ocurriría si las ideas, si lo bello en sí se encontrara en un flujo continuo. En ese caso no se podría nombrar algo, porque cuando uno tratara de nombrarlo desaparecería. (Rodríguez, 2006, p.27)

19. Las notas se harán al final de la página y sólo se usarán para aclarar, comentar o detallar algún punto que no será desarrollado en el cuerpo del trabajo.
20. Los pie de página irán señalados en superíndice, sin paréntesis, antes de la puntuación correspondiente. Ejemplo: “Hecha la aclaratoria anterior¹,...”
21. Si van incluidas imágenes, gráficos, tablas o cuadros, deben estar en el cuerpo del trabajo en formato TIFF y con una resolución entre 200 y 300 dpi). Así mismo las tablas deben estar enumeradas y señalar su fuente. Todas las imágenes, gráficos, tablas o cuadros, deben estar en escala de grises, ya que poseen una mejor definición y calidad).
22. Las referencias bibliográficas y electrónicas se presentarán en orden alfabético según Apellido de los autores, así:

Un autor:

Rodríguez, A. (2006). *Verdad y sentimiento en Ser y Tiempo de Martin Heidegger*. Mérida-Venezuela. Universidad de Los Andes.

Dos autores:

Barriga,F.yHernández,G.(1998).*Estrategiasdocentesparaunaprendizaje significativo*. México-México. Mc Graw Hill.

Revistas:

Lucía Megías, José Manuel.2008. *Enredando con el teatro español de los siglos de oro en la web: de los materiales actuales a las plataformas de edición*. Revista de la Asociación Española de Semiótica. N° 17, p.85-129.

Electrónicas:

Gutierrez Valencia, Ariel.2006. *E-reading, la nueva revolución de la lectura: del texto impreso al ciber-texto*. Revista Digital Universitaria 7 [en línea]. Disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num5.pdf> [Consulta 05/07/2008].

23. Si el autor posee varias obras en un mismo año, cifrarlas empezando por la letra “a”; ejemplo: (Villegas, 1977a), (Villegas, 1977b). En las referencias bibliográficas debe coincidir la sistematización de las citas.
24. Si desea consultar algún otro detalle o información de interés, se dispone de todos los Números Publicados de la Revista en el Repositorio Institucional de la Universidad de Los Andes (ULA), Venezuela, a través de la siguiente dirección: www.saber.ula.ve/cifranueva/

CRITERIOS DE ARBITRAJE:

Los artículos presentados ante el Comité Editorial de la Revista “*Cifra Nueva*” para su publicación, serán sometidos al arbitraje de acuerdo al siguiente procedimiento:

1. El Comité Editorial al recibir los artículos, comprobará que estos se adapten a las áreas temáticas de la revista.
2. Se hará la evaluación para determinar si cumple con las Normas para la edición de los trabajos.
3. Posteriormente se someten a la revisión de los árbitros externos (sistema doble ciego) quienes serán seleccionados de acuerdo a su especialidad, los cuales deben evaluar los trabajos atendiendo a los criterios de originalidad, pertenencia, y aportes científicos y académicos. Los evaluadores tendrán treinta días (30) hábiles para su veredicto.
4. Cada árbitro emitirá su juicio sobre la publicación o no del trabajo.
5. Dicho resultado se notificará por escrito al autor/autora (s) por parte de los editores de la revista.
6. En caso de ser aceptado se le comunicará fecha de aceptación y publicación.
7. En el caso de que los árbitros hayan considerado que el trabajo necesita correcciones, ya sea de contenido, o de forma, el autor/autora (s) tiene un máximo de quince (15) días hábiles para realizar y presentar de nuevo el artículo ante el Comité Editorial con las correcciones incorporadas.
8. En caso de rechazo, se le comunicará al autor/autora (s) tal decisión, la cual es inapelable.

Cifra Nueva **GUIDELINES FOR EDITING WORKS**

Based on the American Psychological Association. (2001). (5th Edition)

CRITERIA FOR AUTHORS:

1. The Journal receives works only in digital format throughout the year, by sending them to the following e-mail address: revistacifranueva@gmail.com
2. The orientation of works remains in line with issues related to language and thought, literature, linguistics, art, poetry and related areas. In this new stage, the Journal opens to reflections on culture and society, man and history, as well as on Trujillo's glance and all the values underlying to those who coexist in this Venezuelan region.
3. Studies, Essays and Articles to be submitted must be unpublished, in the care of not being in any else process of arbitration or publication.
4. The Journal is not responsible for the views and opinions expressed in the works, being full responsibility of the author.
5. Studies and Essays have up to a total length of twenty-five (25) pages and the Articles, up to fifteen (15) pages. Reviews and Notes up to ten (10) pages.
6. Papers should be formatted digitally:
 - 6.1. Word processor (2003 onwards).
 - 6.2. Paper Size: Letter.
 - 6.3. Margins: Left, Top, Right and Bottom (3 cm).
 - 6.4. Font type: Times New Roman.
 - 6.5. Font size 12 for headings and paragraphs, quotes outside a paragraph in 11.
 - 6.6. Spacing for text: 1.5.
 - 6.7. Spacing out text dating more than four (4) lines: Simple.
7. The title should be centered and all caps, bold, in both English and Spanish (see example).
8. Below the title -centered-, at two (2) spaces, Surname and Name of the author.
9. At one (1) space, centered, the institution to which the author belongs (see example).
10. At one and a half (1 ½) space, only the e-mail address (see example).
11. After the e-mail, at one (1) space, will be located the Summary in Spanish (up to 200 words), accompanied by an abstract in English and another language Summary of the preference and mastery of the Author (see example).
12. Following each summary, indicate up to five (5) key words (see example).

13. Example:

TITLE IN BOLD AND CENTERED
TITLE IN BOLD AND CENTERED IN ENGLISH

BRICEÑO-IRAGORRY, Mario

Universidad de Los Andes

cifranueva@ula.ve

RESUMEN

En español, hasta doscientas (200) palabras.

Palabras clave: hasta cinco (5).

ABSTRACT

In English.

Key words.

RESUMÉ

Dans la langue de son choix.

Mots-clé.

14. The works can have all possible splits contemplated by Author. In this case, only the titles and subtitles marked in **bold** and with Arabic numbers (if desired).
15. The headings should be placed after the titles and subtitles to left margin, followed by the name and surname of the Author at one space of the statement, as follows:

El territorio que actualmente denominamos Latinoamérica ha sido
escenario de diversos encuentros y desencuentros culturales.
Carlos Huamán
16. Words in languages other than Spanish, the terms of a possible metalanguage and words or statements wishing to be highlighted, will be placed in italics.
17. For clarifying the meaning of a word is used a single quotation mark. (Ex. Etymologically, *homo* means ‘man’).
18. To any quotation will be given the following treatment:
 - 18.1. If the quotation does not exceed three (3) lines, it goes in the paragraph and the reference to the author is made as follows: “En Heidegger, el tiempo originario, es decir, la temporalidad, es un fenómeno unitario que constituye la unidad del Ser-ahí” (Rodríguez, 2006, p.55). If the appointment spans multiple pages of the book, thus: (Rodríguez, 2006, p.p. 55-60).
 - 18.2. When paraphrase happens, it is placed as follows: (cfr. Rodríguez, 2006).
 - 18.3. When the author is mentioned, his first name and year must be written in parenthesis: By Rodríguez (2006) text continues...
 - 18.4. If the work cited has two (2) authors should appear the two (2) surnames in each reference.

18.5. When more than three (3) authors, cite all of them the first time the reference occurs in the text (Araujo, Artigas, Tineo, 2011), in further citations, write the first author plus the phrase “et. al.” (Araujo, et. al., 2011).

18.6. When cite two (2) or more works in the same reference, write the names and respective publication dates separated by a semicolon in a parenthesis (Villegas, 2002; Barreto, 2004; Baptista, 2009).

18.7. For quotations with more than four (4) lines, must appear outside of the paragraph indented three tabs at the standard left, no indent at the right margin, without quotation marks, single space, in block form, and reference to the author as follows:

Lo anterior no es el único testimonio a favor de la tesis de Heidegger. Se pueden mostrar textos con los cuales atestiguarla de distinta manera. Consideremos por ejemplo la ontología platónica, decisiva para el estudio de toda la metafísica occidental. En la parte final del diálogo <<Crátilo>>, Sócrates se plantea el problema de qué ocurriría si las ideas, si lo bello en sí se encontrara en un flujo continuo. En ese caso no se podría nombrar algo, porque cuando uno tratara de nombrarlo desaparecería. (Rodríguez, 2006, p.27)

19. The notes have to be made at the end of the page and used only to clarify, comment or detail some point that will not be developed in the body’s work.
20. Footnotes shall be marked in superscript without brackets, before the corresponding annotation. Example: “Hecha la aclaratoria anterior¹,...”.
21. If pictures, graphs, tables or pictures are included, they should be in the body’s work in TIFF format with a resolution between 200 and 300 dpi. Likewise, tables should be numbered and indicated its source. All images, graphics, tables or pictures must be in grayscale, because they have better definition and quality.
22. Bibliographic and electronic references must be presented alphabetically by surname of the authors, as follows:

One author:

Rodríguez, A. (2006). *Verdad y sentimiento en Ser y Tiempo de Martin Heidegger*. Mérida-Venezuela. Universidad de Los Andes.

Two authors:

Barriga, F. y Hernández, G. (1998). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*. México-México. Mc Graw Hill.

Magazines:

Lucía Megías, José Manuel. 2008. *Enredando con el teatro español de los siglos de oro en la web: de los materiales actuales a las plataformas de edición*. Revista de la Asociación Española de Semiótica. N° 17, p.85-129.

Electronic journals:

Gutierrez Valencia, Ariel.2006. *E-reading, la nueva revolución de la lectura: del texto impreso al ciber-texto*. Revista Digital Universitaria 7 [en línea]. Disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num5.pdf> [Consulta05/07/2008].

23. If the author has several works in the same year, encrypt them starting with the letter “a”, e.g., (Villegas, 1977a), (Villegas, 1977b). The references indicated must match with the systematization of citations.
24. To consult any other detail or useful information, all the published issues of the Journal are available at the Institutional Repository from the University of Los Andes (ULA), Venezuela, through the following address: www.saber.ula.ve/cifranueva/.

CRITERIA FOR ARBITRATION:

Articles submitted to the Editorial Board of “*Cifra Nueva*” magazine for publication shall comply with the following procedure:

1. Once items are received by The Editorial Committee, it will be verified that they are adapted to the subject areas of the journal.
2. A determination will be made to evaluate compliance with the journal standards for publishing.
3. Then, papers on evaluation will undergo external review of the referees (double blind system) who will be selected according to their subject area. They will evaluate the work based on the criteria of originality, relevance, and scientific and academic contributions. Referees have thirty (30) business days to deliver a decision.
4. Each referee shall deliver its judgment on whether to publish the work.
5. This result shall be notified to the author / author (s) with a note written by the journal’s editors.
6. In case of acceptance, it will be communicate to the author/authors the acceptance and publication date.
7. In the event referees have considered that the work needs further correction, either in content or form, the author / author (s) has a maximum of fifteen (15) business days to make them and resubmit the article to the Editorial Board with the corrections incorporated.
8. In case of refusal, this decision shall be communicated to the author / author (s), which is final.

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: revistacifranueva@gmail.com

PLANILLA PARA ARBITRAJE DE ARTÍCULOS

I. Artículo

Título:

II. Criterios de Arbitraje

	Excelente	Bueno	Aceptable	Deficiente
Título				
Originalidad				
Resumen				
Palabras clave				
Redacción				
Metodología				
Aportes críticos				
Actualización bibliográfica				

II. Resultado de la evaluación:

Publicable	()
Publicable con modificaciones (Anexar sugerencias)	()
No publicable	()

III. Árbitro:

Nombres: _____ . Apellidos: _____ .

Institución: _____ . E-mail: _____ .

Fecha de Envío: _____ . Fecha de Evaluación: _____ .

Firma: _____

Cifra Nueva

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

CARTA DE CESIÓN DE DERECHOS DE AUTOR

Trujillo, _____ del _____.

Comité Editorial
Revista “*Cifra Nueva*”
Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas
”Mario Briceño-Iragorry”
Universidad de Los Andes-Trujillo, Venezuela
Presentes:

Asunto:
Cesión de Derecho de Autor

Por medio de la presente, les comunico que cedo a la Revista “*Cifra Nueva*” los derechos exclusivos para la edición del Artículo de mí autoría, titulado _____ para que sea publicado y difundido, por los medios físicos o electrónicos que consideren conveniente.

Agradeciendo su atención.

Firma del Autor

Cifra Nueva

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

CARTA DE ORIGINALIDAD

Trujillo, _____ del _____.

Comité Editorial
Revista “*Cifra Nueva*”
Centro de Investigaciones Literarias y Lingüística
“Mario Briceño-Iragorry”
Universidad de Los Andes-Trujillo, Venezuela.
Presentes:

Asunto:
Carta de Originalidad

Por medio de la presente, certifico y doy fe de que el Artículo titulado _____
_____ es de mi
completa autoría, y no ha sido presentado ni publicado en otras revistas científicas nacionales ni
internacionales, asumiendo su originalidad. De lo contrario, responderé por las consecuencias
jurídicas, penales y administrativas a que diera lugar.

Firma del Autor

REVISTAS RECIBIDAS EN CANJE

CANJE INTERNACIONAL.

Revista ARISTAS. Revista de Estudios e Investigaciones. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata. EUDEM. Mar del Plata. Díaz Alberdi 2695. Argentina.

Revista Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Universidad Nacional de Mar del Plata. Centro de Letras Hispanoamericanas. Editorial Martín República Argentina.

Cuadernos CILHA. Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo. República de Argentina.

Revista Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, aacid. Ciudad Universitaria. Madrid- España.

Estudios Filológicos. Universidad Austral de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Valdivia - Chile.

Revista de FILOLOGÍA. Servicio de Publicaciones. Universidad de La Laguna. Campus Central 38200 – La Laguna – Tenerife. Teléfonos: 922319198. España –Tenerife.

Revista Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. Universidad Nacional Autónoma de México. Biblioteca “Simón Bolívar”, Torres Dos de Humanidades 2º piso. CD. Universitaria. México, D.F.

Revista MAPOCHO. Edición de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Av. Libertador Bernardo O’Higgins 651. Teléfonos: (56-2) 3605407-3605335.

Revista SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica. Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Filología. Editorial UNED. Madrid.

CANJE NACIONAL.

Revista ACADEMIA. Revista del Núcleo “Rafael Rangel” de la Universidad de Los Andes-Trujillo-Venezuela.

Revista AGORA. Revista del Centro Regional de Investigación Humanística, Económica y Social (CRIHES). Trujillo. Universidad de Los Andes, NURR. Trujillo-Venezuela.

Boletín Universitario de Letras. Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias. Universidad Católica Andrés Bello. Urb. Montalbán, La Vega. Caracas.

Revista Contexto. Universidad de Los Andes. Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe. Grupo de Investigación en Literatura Latinoamericana y del Caribe. San Cristóbal. Estado Táchira.

Revista Dialógica. Revista Multidisciplinaria. UPEL- Maracay. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Vicerrectorado de Investigación y Postgrado. Instituto Pedagógico “Rafael Alberto Escobar Lara”. Subdirección de Investigación y Postgrado. Maracay-Venezuela.

Revista Entretemas Revista Venezolana de Investigación Educativa. El Mácaro. Universidad Experimental Libertador. Instituto Pedagógico Rural “El Mácaro”. Subdirección de Investigación y Postgrado. Coordinación General de Investigación.

Revista Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Departamento de Lengua y Literatura (Coordinación de Postgrado en Literatura. Universidad Simón Bolívar). Caracas.

Revista Investigación. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Caracas. El Paraíso- Caracas.

Revista Lecturas y Relecturas. Universidad de Los Andes. Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”. Primer Encuentro de Investigadores de Literatura Venezolana y Latinoamericana. Mérida- Venezuela.

Revista LETRAS. Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello”. UPEL- Instituto Pedagógico de Caracas. El Paraíso – Caracas.

Revista Lingua Americana. Revista de Lingüística. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas. Maracaibo. Universidad del Zulia. Facultad de Humanidades y Educación.

Revista de Literatura Hispanoamericana. Universidad del Zulia. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas. Facultad de Humanidades y Educación. Maracaibo.

Revista Núcleo. Escuela de Idiomas Modernos. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Los Chaguaramos. Caracas.

Revista Orientación y Consulta. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Vicerrectorado de Investigación y Postgrado-Instituto Pedagógico “Rafael Alberto Escobar Lara”. Subdirección de Investigación y Postgrado. Maracay. Estado Aragua.

Revista Paradigma. Revista Semestral. Universidad Pedagógica Experimental. Libertador. Centro de Investigaciones Educativas Paradigma (CIEP). Instituto Pedagógico de Maracay. Maracay. Estado Aragua.

Revista Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios. Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”. Maestría en Literatura Iberoamericana. Universidad de Los Andes-Mérida.

Cifra Nueva

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

SOLICITUD DE CANJE O SUSCRIPCIÓN

El Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas “Mario Briceño-Iragorry” establece convenios para el intercambio formal de publicaciones científicas y académicas con otras instituciones interesadas. También se puede obtener nuestra revista a través de suscripción.

Canje: Suscripción:

Nombre: _____.

Dirección: _____.

Ciudad: _____.

País: _____.

Teléfono: _____.

E-Mail: _____.

Institución: _____.

Procedimiento para Canje:

- .- Una vez recibida la planilla, será sometida a consideración por el Comité Editorial de la revista.
- .- La decisión tomada le será comunicada a la institución solicitante vía correo electrónico.
- .- Una vez aceptado, se iniciara el envío de las publicaciones según los periodos de publicación de la misma.

Procedimiento para Suscripción:

- .- El costo anual (2 números) de la revista será: Profesionales: Bs. 20,00 / Estudiantes: Bs. 10,00 / Exterior: USD. 10. Las modalidades de pago será acordado entre las dos partes.

Dirección de Contacto: Revista Cifra Nueva. Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas “Mario Briceño-Iragorry”. Universidad de Los Andes, Casa de Carmona. Avenida Isaías Medina Angarita, sector Carmona, 4º piso. Trujillo Estado Trujillo, Venezuela. Correo electrónico: cill@ula.ve / cifranueva@ula.ve; Telefax: 0272-2366182.



CDCHTA

El Consejo de Desarrollo, Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes es el organismo encargado de promover, financiar y difundir la actividad investigativa en los campos científicos, humanísticos, sociales, tecnológicos y de las artes.

Objetivos Generales:

El CDCHTA, de la Universidad de Los Andes, desarrolla políticas centradas en tres grandes objetivos:

- Apoyar al investigador y su generación de relevo.
- Vincular la investigación con las necesidades del país.
- Fomentar la investigación en todas las unidades académicas de la ULA, relacionadas con la docencia y con la investigación.

Objetivos Específicos:

- Proponer políticas de investigación y desarrollo científico, humanístico, tecnológico y de las Artes para la Universidad.
- Presentarlas al Consejo Universitario para su consideración y aprobación.
- Auspiciar y organizar eventos para la promoción y la evaluación de la investigación.
- Proponer la creación de premios, menciones y certificaciones que sirvan de estímulo para el desarrollo de los investigadores.
- Estimular la producción científica.

Funciones:

- Proponer, evaluar e informar a las Comisiones sobre los diferentes programas o solicitudes.
- Difundir las políticas de investigación.
- Elaborar el plan de desarrollo.

Estructura:

- Directorio: Vicerrector Académico, Coordinador del CDCHTA.
- Comisión Humanística y Científica.
- Comisiones Asesoras: Publicaciones, Talleres y Mantenimiento, Seminarios en el Exterior, Comité de Bioética.
- Nueve subcomisiones técnicas asesoras.

Programas:

- Proyectos.
- Seminarios.
- Publicaciones.
- Talleres y Mantenimiento.
- Apoyo a Unidades de Trabajo.
- Equipamiento Conjunto.
- Promoción y Difusión.
- Apoyo Directo a Grupos (ADG).
- Programa Estímulo al Investigador (PEI).
- PPI-Emeritus.
- Premio Estímulo Talleres y Mantenimiento.
- Proyectos Institucionales Cooperativos.
- Aparte Red Satelital.
- Gerencia.

www2.ula.ve/cdcht

E-mail: cdcht@ula.ve

Teléfonos: 0274-2402785/2402686

Alejandro Gutiérrez S.
Coordinador General



UNIVERSIDAD DE LOS ANDES VENEZUELA

Núcleo Universitario "Rafael Rangel"

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