

Revista de Estudios Culturales

BORDES

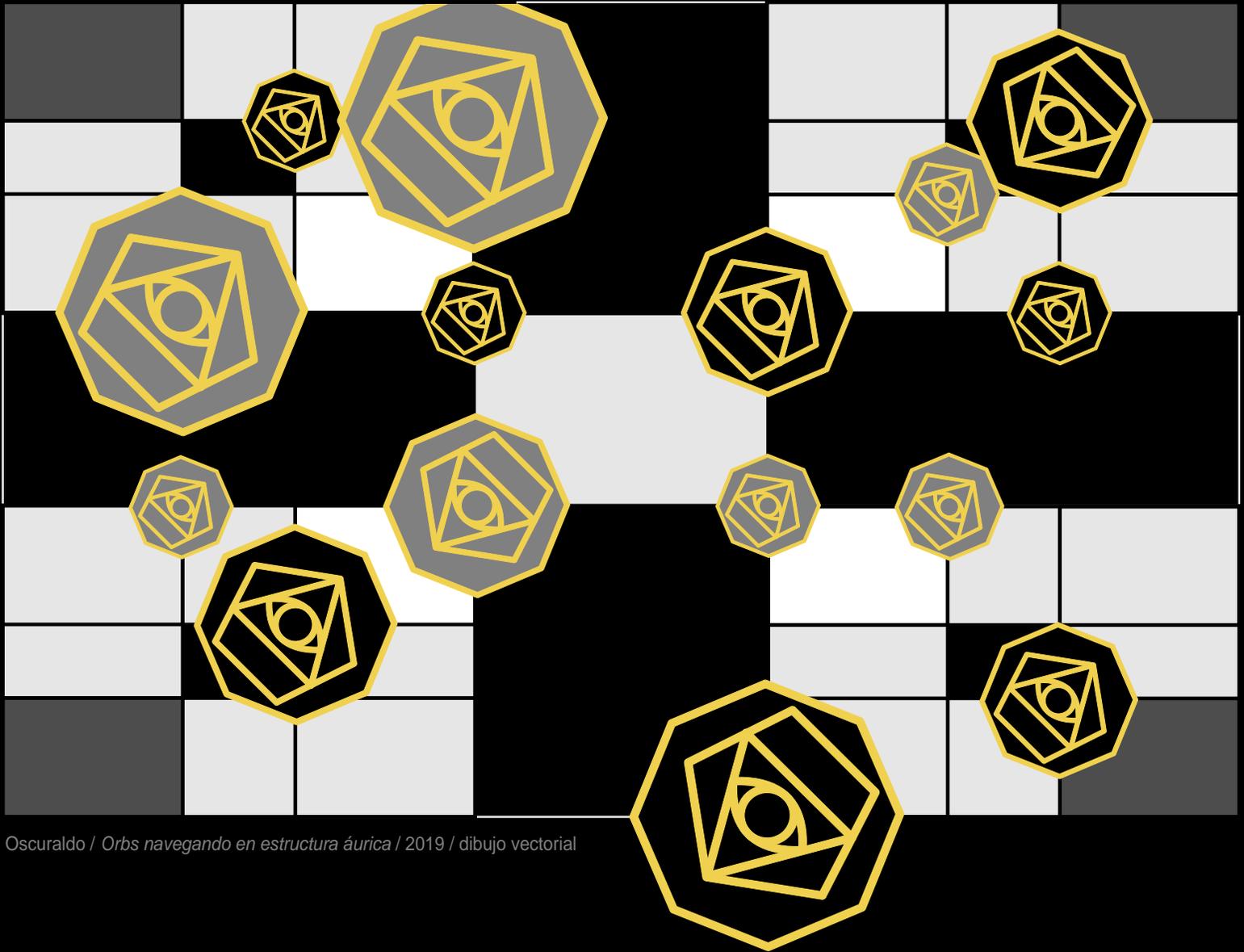
Nº 17 / Año 9 / Enero - Junio 2019

ISSN:2244-8667

<http://erevistas.saber.ula.ve/bordes/>

www.bordes.com.ve

LAS FORMAS SIMBÓLICAS



Oscualdo / Orbs navegando en estructura áurica / 2019 / dibujo vectorial

Depósito legal Nº: p.p.i. 201002TA4076 / ISSN: 2244-8667

Dirección postal: Av. Principal Las Acacias, Centro Comercial El Pinar. Piso 4. Apto. 205. San Cristóbal. 5001.

Teléfonos:58.276.3405140/276.3555621/414.7089905

Dirección electrónica: revista@bordes.com.ve / Página web: www.bordes.com.ve

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

Equipo Editorial

Directora

Fania Castillo / Psicóloga

Director - Editor adjunto

Camilo Ernesto Mora Vizcaya / Licenciado en Letras / Universidad de Los Andes- Núcleo Táchira. Venezuela.

vizcayaernesto@gmail.com

Editor del número 17

Anderson Jaimes

Andersonjaimes@gmail.com

Consejo Editorial:

Otto Rosales / Antropólogo-Sociólogo / Universidad de Los Andes. Venezuela. ottorosca@gmail.com

Anderson Jaimes / Filósofo / Museo del Táchira. Venezuela. andersonjaimes@gmail.com

Annie Vásquez / Artista visual / Fundación Jóvenes Artistas Urbanos. Venezuela. avevilly@yahoo.com

José Romero / Educador / Universidad Nacional Experimental de Yaracuy. Brasil. joseromerocorzo@gmail.com

Oswaldo Barreto / Artista visual / Fundación Jóvenes Artistas Urbanos. Venezuela. oscuraldo@gmail.com

Árbitros externos:

Pedro Alzuru

Universidad de Los Andes. Mérida. Venezuela.

Aníbal Rodríguez Silva (+)

Universidad de Los Andes. Trujillo. Venezuela

Camilo Morón

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

Asistente editorial / correctora:

Norelsy Lima / norelsylim@gmail.com

Corrector

Leonardo Bustamante / Ljbr111280@gmail.com

Traducciones (inglés):

Yohan Aparicio / yohanjoseaparicio@gmail.com

Diseño y Diagramación:

Oswaldo Barreto Pérez / oscuraldo@gmail.com



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TÁCHIRA VENEZUELA



Revista de Estudios Culturales



Maestría en Literatura
Latinoamericana y del Caribe

Sumario

Presentación / Anderson Jaimes Ramírez.....5

Artículos

Otros mundos en el mundo / Víctor Bravo.....9

El pensamiento mágico en los sacramentos de la iglesia católica / Anderson Jaimes Ramírez.....16

Pueblos originarios: oralidades y cosmogonías. Del Caribe a la Patagonia / Yenny Ortega.....43

El tiempo y el recuerdo en la obra poética de Adolfo Segundo Medina Ontiveros: *Y Nubia de por medio* (1995) / Andrés Enrique Labrador54

El jazz, visión musical inscripta en la literatura de Felisberto Hernández y Julio Cortázar / Sergio Guauque Benítez72

El símbolo en la obra visual/verbal de Milagro Haack / Josefa Camargo83

Don Simón Rodríguez y Simón Bolívar, testimonio de una amistad / Elba Aguilera Moreno.....97

Muñecas de Cerezal, Estado Sucre, el patrimonio como herencia familiar / Carmen Royero.....102

Reseñas de libros

Diccionario de Topónimos Históricos del Estado Táchira, Siglos XVI al XIX. Samir A Sánchez E. (2018). Anderson Jaimes.....109

El Nadaismo y El Techo de la Ballena. Una antología escandalosa. Juan Calzadilla (compilador). (2016). Jhonny Márquez.....111

La República Baldía. Luis Pérez Oramas. (2015). Jhonny Márquez.....115

Reseñas de Arte

Antolines Castro y el paisaje desnaturalizado / Osvaldo Barreto Pérez119

Summary

Presentation / Anderson Jaimes Ramírez5

Articles

Other worlds in the world / Víctor Bravo.....9

Magic thought in the sacraments of the catholic church / Anderson Jaimes 16

Native peoples: Oralities and cosmogonies. From the Caribbean to Patagonia /
Yenny Ortega.....43

Time and memories in the poetic work of Adolfo Segundo Medina Ontiveros: *Y Nubia de por medio*
(1995) / Andrés Enrique Labrador 54

The jazz, musical vision inscribed in the literature of Felisberto Hernández and Julio Cortázar /
Sergio Guauque Benítez72

The Symbol in the visual / verbal work of Milagro Haak / Josefa Camargo.....83

Don Simón Rodríguez y Simón Bolívar, testimony of a friendship / Elba Aguilera Moreno97

The dolls of Cerezal, Sucre state, heritage like a family inheritance / Carmen Royero.....102

Books reviews

Diccionario de Topónimos Históricos del Estado Táchira, Siglos XVI al XIX. Samir A Sánchez E.
(2018). Anderson Jaimes.....109

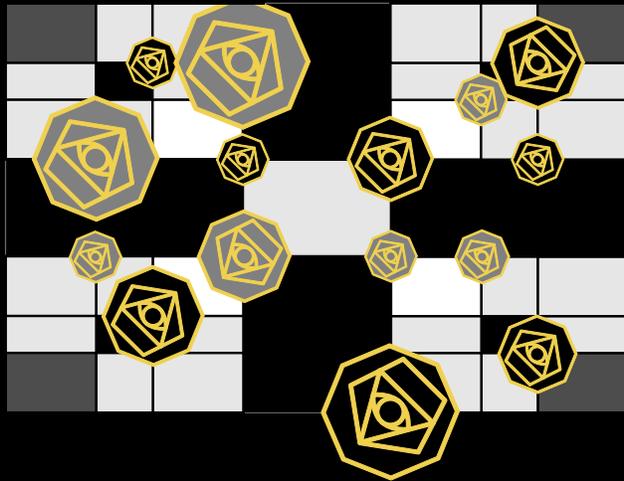
El Nadaismo y El Techo de la Ballena. Una antología escandalosa. Juan Calzadilla (compilador).
(2016). Jhonny Márquez.....111

La República Baldía. Luis Pérez Oramas. (2015). Jhonny Márquez.....115

Art reviews

Antolines Castro y el paisaje desnaturalizado / Osvaldo Barreto Pérez119

LAS FORMAS SIMBÓLICAS



PRESENTACIÓN

El pensamiento y las formas simbólicas en la comprensión del mundo

El conocimiento y las formas del conocer no son únicas, sino plurales y diversas, puesto que la multiplicidad del pensamiento supone una variedad de formas y funciones cognitivas que lo comprendan. De esta manera, los símbolos intelectuales con que se examinan y perciben las realidades, antes que un simple agregado de las disciplinas particulares, son manifestaciones de esa función fundamental del pensar sobre el mundo. El pensamiento y las formas simbólicas que éste genera, son dos aristas de la lógica con que el ser humano, desde los albores mismos de su existencia, ha configurado para comprender e interpretar las realidades del mundo. Sobre esta lógica descansan las múltiples formas del conocer. Desde lo intuitivo, mítico, arquetipal, hasta lo alegórico, analógico y racional; sobre estas relaciones fundamentales descansan todas las estructuras de las ciencias. El conocimiento no puede desvincularse de esta lógica del pensamiento y los signos que ella suscita.

En el presente número de la Revista de Estudios Culturales Bordes (Nro. 17, enero - junio 2019) se pretende mostrar cómo en el presente, esta lógica del pensamiento y sus formas simbólicas permiten la comprensión e interpretación de de lo humano; que comprende realidades diversas, acercamientos múltiples y transdisciplinarios, espacios y tiempos en dimensiones remotas y cercanas.

Memorial de lo pasado, de lo presente y de lo que pueda esperarse en el porvenir. Deconstrucción y construcción de otros mundos y sus propuestas. En fin, un recorrido por esa experiencia de multiplicidad que va a ubicar estas reflexiones aquí contenidas, en los límites de los distintos campos de la cultura, de lo subjetivo y lo objetivo. En esos Bordes, donde se combinan y generan los elementos esenciales de todas esas dimensiones del conocimiento.

Pensamiento

El pensamiento aparece activo, como una exposición de la conciencia, como un fragmento que va a delinear un contenido que entre sí y por sí; conduce a una comprensión más allá de lo sensible, de lo perceptible. Un modo de configuración independiente, actividad específica de lo humano que sirve de vehículo para los distintos modos de expresión. Va a delinear las visiones del mundo, siempre en una dinámica donde se usa y se retiene los aportes de todos, al mismo tiempo que se superan y depuran.

El pensamiento es un hecho activo en la creación de un sinfín de mundos de imágenes en determinadas formas simbólicas. No pretende ir a la zaga de todas las creaciones, sino comprenderlas y tomar conciencia de su principio formativo fundamental. Esta dinámica se observa claramente, en la propuesta del profesor Víctor Bravo “Otros mundos en el mundo”. Allí se muestra cómo en el pensamiento humano y como parte misma de su naturaleza, coexisten muchos mundos dentro de este mundo. Al modo de Platón y su mito de la caverna, sólo una mirada y actitud lúcida, llamada conciencia crítica, puede hacer entender esa multiplicidad del conocer y de los referentes, o mundos, de donde éstos se derivan.

Además de este pensamiento discursivo desde la imagen razonada de otros mundos, también perduran en el presente otras formas, como el pensar desde lo simbólico. Un modo de pensamiento que no separa claramente el contenido del signo, sino que ambos se intercambian, se funden. Palabra, gesto e imagen, tienen una fuerza espiritual a través de la cual se ofrece la esencia misma de la cosa. Una forma que se aprecia en el texto “El pensamiento mágico en los sacramentos de la iglesia católica” de Anderson Jaimes R, donde se muestra esta forma de un pensar mágico desde las manifestaciones sacramentales y los efectos en la vida misma de los creyentes. Un pensamiento intuitivo, arquetípico, de contenido esencial, que no solo está presente en la persistencia de formas ancestrales desaparecidas. Sino que está muy vivo en los pueblos originarios del continente americano. Yenny C. Ortega N., en su trabajo sobre “Pueblos originarios: oralidades y cosmogonías del Caribe a la Patagonia”, devela esas formas vivas de pensamiento, que representa la parte vital de la comprensión del entramado natural del mundo de estos pueblos. Base y esencia de su interpretación y cosmovisión de los hechos del ciclo humano.

Formas simbólicas

El signo como elemento referente de la realidad y el símbolo como significante, constituyen las formas simbólicas creadas por el pensamiento dentro del proceso de objetividad. Sólo desde estas formas es que se puede brindar cohesión a los contenidos de la conciencia. Dentro de la gran cantidad de relaciones que se construyen desde lo simbólico, las categorías de espacio y tiempo han tenido gran consideración. Son muchas las concepciones que a partir de estas categorías se han hecho para entender al mundo desde puntos de vista temporales y espaciales. Algunas de ellas para mundos tan vastos como el de la poesía, tan distinto y alejado del pensamiento empírico. Antonio E. Labrador R., estudia la obra del poeta tachirenses Segundo Medina desde el enfoque fenomenológico. Considerando al lenguaje como un fenómeno ontológico plantea la paradoja de la eternidad en el instante donde tiempo y recuerdo se presentan en un particular continuo temporal. “El tiempo y el recuerdo en la obra poética de Adolfo Segundo Medina Ontiveros: y Nubia por medio”, es el título de esta reflexión.

El arte, como forma simbólica poderosa y omnipresente, resalta determinados datos de lo sensible percibido. Esta va a ofrecer una gran cantidad de imágenes creadas desde la memoria. Toda representación de formas artísticas no es una mera reproducción, sino una labor originaria de la conciencia. El contenido de ella va unida a la producción de signos en el que la conciencia procede libre e independiente. Como en la música y la literatura, estudiada desde las filiaciones musicales del río de La Plata y la producción narrativa de autores de esa región. Este recorrido lo presenta Sergio Guauque B. en su artículo “El jazz, visión musical en la literatura de Felisberto Hernández y Julio Cortázar”. También desde la relación de lo visual con la literatura encontramos otra reflexión sobre estos senderos construidos en los bordes de las artes, tal es el caso de “El símbolo en la obra visual / verbal de Milagro Haack”, escrito por Josefa E. Camargo.

Los símbolos no son sólo un receptáculo o depósito de referentes de las cosas. En ellos no sólo se vierten los elementos culturales que va representar, sino también la suma de funciones ideales que complementan y determinan otros aspectos de las dimensiones humanas, como el caso de los elementos de la afectividad y de los referentes de la memoria que se transmiten de generación en generación. Del primer tema se encuentran los valores, como la amistad, desarrollados en la investigación de Elsa Aguilera M. “Simón Rodríguez y Simón Bolívar testimonios de una amistad”. El segundo en “Muñecas de Cerezal, Estado Sucre, el patrimonio como herencia familiar”, de Carmen Leonor Royero de Ramírez.

Acompaña este número tres reseñas de libros: Diccionario de Topónimos Históricos del Estado Táchira, Siglos XVI al XIX, de Samir A Sánchez E. (2018), realizada por Anderson Jaimes.

Tenemos además dos reseñas realizadas por Jhonny Márquez: El poemario *El Nadaismo y El Techo de la Ballena. Una antología escandalosa*. Juan Calzadilla (compilador) (2016) y *La República Baldía* (2015) de Luis Pérez Oramas.

Por último, se incluyó en galería la referencia hecha por Osvaldo Barreto sobre la exposición del pintor colonense Antolines Castro en la Galería Café Bordes en el primer semestre del 2019.

Para cerrar la presentación, el conocimiento no prescinde de los signos, estos son generados desde el hecho humano y finito del pensamiento, en el intento de comprender un mundo amplio y complejo y cada vez más consiente de la no existencia de un entendimiento ideal, divino, absoluto. Estas formas simbólicas suponen las funciones y energías creadoras del pensamiento humano. Sin embargo, frente a la pluralidad de manifestaciones que se dan en el pensamiento y en sus formas simbólicas, se deja ver una unidad en su esencia. Cada palabra generada por el pensamiento es un soplo que se convertirá en signo. En cada soplo campea una fuerza extraordinaria para la dinámica de la representación y el pensamiento, intensificada y regulada mediante el signo y producida en los Bordes mismos de la experiencia humana.

Anderson Jaimes R.
Museo del Táchira, Venezuela
Grupo de Investigación Bordes
andersonjaimes@gmail.com



Alegoría de la caverna, de Platón / dibujo de Cornelisz van Haarlem / grabado por Jan Saenredam / 1604 / 330 x 460 mm / tomada de: www.larousse.fr

OTROS MUNDOS EN EL MUNDO

Recibido: 01-10-2018
Aceptado: 25-10-2018

Víctor Bravo
Universidad de Los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres"
Mérida- Venezuela
E-mail: comalameister@gmail.com

Resumen:

Este artículo describe la naturaleza del pensamiento humano, que se manifiesta como mundos que coexisten dentro del mundo. Lo hace a partir del mito platónico de la Caverna que deriva en la noción de ceguera-lucidez heideggeriana. Sobre este punto se detiene en el conflicto que para Occidente supone la racionalidad kantiana, que se define como una "conciencia crítica". Sin embargo, esta conciencia crítica se aleja de la verticalidad del orden y el poder a través de dos figuras que analiza el autor: Job y Hamlet. En este devenir de la conciencia crítica en el mundo, la ideología intentó explicar –ineficazmente- lo real, sin embargo, es esta conciencia crítica la que mejor ha puesto en evidencia las cosas del mundo. La conciencia crítica revela eficientemente las paradojas del mundo.

Palabras clave: Modernidad; Ideología; Conciencia crítica

OTHER WORLDS IN THE WORLD

Abstract

This article describes the nature of human thought, which manifests itself as worlds coexisting within the world. It does so from the Platonic myth of the Cave which derives from the notion of Heideggerian blindness-light. On this point he stops in the conflict that for the West supposes the kantian rationality, which is defined as a "critical consciousness". However, this critical consciousness moves away from the verticality of order and power through two figures analyzed by the author: Job and Hamlet. In this becoming of critical consciousness in the world, ideology tried to explain – ineffectively – the real, however, it is this critical consciousness that has best brought the things of the world to light. Critical consciousness efficiently reveals the world's paradoxes.

Key words: Modernity; Ideology; Critical consciousness.

La caverna

En el interior de la caverna, según nos cuenta Platón, se encuentran unos hombres atados desde su nacimiento que miran sombras proyectadas del movimiento de los que trasladan objetos por una ladera. Las sombras son proyectadas por una gran fogata que está más allá. Los atados creen que el mundo de las sombras –lo único que han mirado en su vida– es la única realidad posible.

Uno de los hombres logra desatarse y escapar: sale de la cueva y sube por la escarpada ladera. La luz lo ciega, pero poco a poco recupera la visión y empieza a ver objetos, paisajes, hombres y distancias, hasta que ve al mismo sol. Baja a la cueva con la intención de liberar a sus compañeros, pero el paso de la luz a la oscuridad lo enceguece y los hombres atados se burlan de él, desean matarlo, negándose a liberarse y seguirlo.

En este pasaje, mejor contado en el capítulo VII de la República, Platón nos muestra el nacimiento del pensamiento. ¿Qué significa pensar? Titulará siglos después Heidegger uno de sus libros en resonancias con el pasaje platónico. El hombre liberado sabe de dos mundos, separados por un pasaje de ceguera. Sabe que el mundo de la luz sólo es posible en una ampliación de la percepción; y sabe del mundo estrecho en la cueva, de la que los hombres encadenados no quieren desprenderse, asumiéndola como la única realidad, dispuestos incluso a aniquilar a su redentor.

Hombres atados intensamente a su realidad, cohesionados, por la fuerza de la identidad; y en otro lado y arriba la realidad luminosa, posible de ser revelada a la percepción privilegiada del conocimiento. Platón ya dibuja para Occidente, y según nos señala Peter Sloterdijk en su libro *Has de cambiar tu vida*, de 2012, la preeminencia ética y, podríamos decir, antropológica de la verticalidad. Principio ordenador que será el del orden y lo real,

el territorio que distinguiría el lugar de Dios y el lugar de los hombres; el lugar del príncipe y el siervo.

La metafísica platónica será el más perfecto trazo de esa verticalidad. Burbuja de lo real según la expresión de Sloterdijk en que el humano ser vive irremediabilmente, en su burbuja de oxígeno y su burbuja ética. En las sociedades encantadas o religiosas, según denomina Weber, la servidumbre ante Dios y ante el príncipe es el primero de los reconocimientos. Así, en el filo de la modernidad, resuena la frase dicha ante el Mio Cid que cabalga expulsado por su adorado rey: “¡Oh! Dios, qué buen vasallo, si ¡Oviesse buen señore!”. La verdad se identifica con la palabra del dogma de la iglesia y del príncipe, y en círculos concéntricos que van desde la Corte hasta los últimos anillos periféricos de la esclavitud, el vasallaje es el elemento de cohesión del orden y lo real. En el círculo mínimo de los privilegios concurren, del seno de la Corte, por razón genealógica, caballeros y damas, en la estilización del ritual del vasallaje; y concurren, por gracia del mecenazgo, el poeta y el pintor, para celebrar las grandezas del poder, para cantar una soberanía, diría Bataille, la del príncipe.

La Libertad

Sin embargo, una fuerza contraria empieza a manifestarse en brotes, tanto en el horizonte de Atenas como en el de Israel, para visualizar en términos de Habermas (*Israel y Atenas*, 2005) los dos horizontes que entroncan al inicio de la Edad Media: la figura de Ulises que hace brotar la fuerza de la libertad ante el intento de imposición mítica, de manera especial, tal como plantea Adorno en *Dialéctica del Iluminismo* en escenas como la de las Sirenas y el cíclope Polifemo, donde el mito es arrinconado por el paso avieso de la racionalidad; por otro lado la figura de Job, preguntando al mismo Dios sobre la razón de su castigo o la de Abraham, sustituyendo a su primogénito Isaac en la piedra de los sacrificios por el carnero enredado en la zarza, según disposición divina, de acuerdo con la descripción de María Zambrano (*El hombre y lo divino*, 1955), en tanto que resquebrajadura de lo divino, se constituyen en remotos antecedentes de la fuerza de la libertad, el valor fundamental de la modernidad, según Lipovsky que iniciará, sobre todo a partir del siglo XVI, una nueva y única época en el planeta: la época del hombre moderno que en una compleja historia ha intentado crear esa paradoja que es el orden en libertad: una sociedad y un orden,



Polifemo enfurecido / Jan de Bisschop
1671 / aguafuerte / 17 x 14 cm
tomada de: www.rijksmuseum.nl

menos del vasallaje y más del conocimiento; del conocimiento en libertad.

A partir de las teorías de las mediaciones y de las antinomias de Kant y la teoría de la verdad y el perspectivismo, de Nietzsche, llegan con fuerza las resonancias del pasaje de la caverna. Para Kant vivimos eternamente en dos mundos y la única forma de acceder plenamente a nuestra dualidad es a través del conocimiento; a lo que a partir de su filosofía es posible llamar conciencia crítica. Esa situación de “vivir e dos mundos” coloca al hombre no en uno u otro mundo sino en una situación de pasaje entre uno y otro. La frase de Hamlet “*to be or not to be, that es the question*”, describe a la perfección, según Lacan esa situación de pasaje. La provisionalidad del orden se revela al conocimiento humano, según Kant por medio de la crítica, en este sentido, lo real es una representación, una proyección en nuestras mediaciones. La estética moderna, formulada tardíamente por Baumgarten, realmente será fundada por Kant en su *Crítica del juicio*, en 1790, como una de las expresiones de la libertad, en lo que Shelling llamara kantianamente, la formación estética del hombre: la conciencia crítica como nicho de la libertad, como liberación del “sueño dogmático” donde la verdad, como el poder, iniciarán un proceso de transformaciones en resistencia al arco de la verticalidad. La conciencia crítica intenta distanciarse de la frase asertiva propia de la orden y el poder; y articularse a la pregunta y a la duda; de allí sus concreciones paradigmáticas en Job y en Hamlet.

El hombre de la modernidad, señala Jakobson, se desplaza continuamente del centro a la periferia; y con él el hombre estético. El arte y la literatura modernos se convierten en una revelación del perspectivismo, en un desocultamiento de la verdad, según la expresión de Heidegger y en una distanciamiento que pone en evidencia la provisionalidad del mundo. La conciencia crítica como refundación de la percepción humana, inicialmente limitada por “los falsos testigos”, y que ve otros mundos en nuestro mundo y a la verdad como un trazo de danza y fuga.

Persistencia del orden. Pero si para el vivir de la medianía lo real y el mundo se afirman en el ocultamiento de otras realidades y otros mundos; también es cierto que como señalara Musil, no podemos vivir si no según un orden; en la burbuja de lo real, diremos con Sloterdijk, lo real está allí en nosotros y a partir de nosotros, como el horizonte del vivir. Con la irrupción de la modernidad, el dogma sobre lo real intentó



Henry Selous / Hamlet / xilografía
impresa por Frederick Wentworth
1870 / 220 x 142 mm
Tomada de:
www.grabados-antiguos.com

ser sustituido por la ideología (con Zizek, en *Ideología*, de 2010, podemos definir la ideología como una verdad impuesta por un poder) y resignifica las “estructuras disciplinantes” para mantener el edificio de lo real. Modernamente la cohesión de lo real regresa con fuerza en los espectáculos deportivos mundiales y en el lenguaje de la publicidad que en sus momentos de mayor eficiencia logra silenciar el pensamiento y sustituirlo por estructuras discursivas del slogan y sus redes identitarias de repeticiones capaces no solamente de sustituir el conocimiento sino a las mismas expresiones objetivas de lo real. Es posible observar en el discurso político del poder en la modernidad como la publicidad es capaz de crear otros mundos, falsarios, para el regreso de nuevas formas de la servidumbre.

La conciencia crítica no anula lo real: lo pone en evidencia como una construcción provisional que adquiere sentidos diferentes según las perspectivas y que se constituye en el ámbito necesario para el “habitar” de la existencia, pues el “habitar”, como lo señalara Heidegger, “es la condición según la cual son los hombres”; pero la conciencia crítica revela, a la par de la necesidad frágil de lo real su inescapable tensión con el afuera, que, de manera paradójica también habita en el adentro, revela otros mundos en el mundo y al pasaje que los separa o los comunica; y observa que el hombre acepta con facilidad la medianía, la defensa de las sombras como única realidad. En el momento de la crítica más feroz se revela sin embargo que no es posible socavar lo establecido, el hombre siempre regresa al reducto de lo real; pero la conciencia crítica revela la paradoja de que el hombre –aquél que hace posible la conciencia crítica- es como diría Nietzsche, el animal no fijado, aquel que logra desatar sus cadenas en el pasaje de la caverna y que es capaz, a diferencia de por ejemplo las hormigas, en un momento, desprenderse de la sumisión hacia la percepción de otros mundos en el inicio de la práctica de la libertad.

La ciudadanía

La modernidad emerge como la época de esta posibilidad: la racionalidad como posibilidad de la libertad. Desde esta perspectiva la modernidad es resistencia al poder, para dividirlo y neutralizar su condición de absoluto; para colocarlo por debajo de la ley (y dar nacimiento, según señala Foucault, a la democracia), al desplazamiento del siervo y del vasallo hacia el ciudadano con derechos frente al poder,



Eugeni d'Ors
Retrato de Friedrich Nietzsche
1920 / tinta sobre papel
63 x 50 mm
Tomada de:
www.museunacional.cat.jpg

con instituciones mediadoras, con aperturas hacia esos mundos de la libertad que habitan, en primer lugar, en la subjetividad. La subjetividad no es posible en el siervo; sólo en el ciudadano. Subjetividad y libertad son las dos caras de la ciudadanía. Ya San Agustín decía que la verdad habita en nuestro interior. Y en efecto, el viaje más intenso, el de nuestra interioridad es, en principio una práctica de la libertad, posible sin duda de ser conquistada por el poder, pero que tiene instrumentos de resistencia como por ejemplo el hábito de la lectura. Los Estados en proceso de constitución en el siglo XIX, veían en la lectura una práctica necesaria para la constitución de la ciudadanía. Nunca antes y quizás nunca después el hábito de la lectura alcanzaría tanto prestigio e importancia. Será necesario interrogar hoy la disminución mundial de ese hábito en los siglos XX y XXI e interrogar hasta qué punto los desarrollos tecnológicos y audiovisuales constituye una nueva y poderosa colonización de la subjetividad.

Es necesario recordar la frase que se desprende de uno de los Caprichos de Goya y que hemos citado de manera reiterada: “los sueños de la razón producen monstruos”; y en efecto, el sueño de la libertad propio de la razón ha producido monstruos como los autoritarismos por encima de la ley que regresan para confiscar las diversas formas de la libertad, y producir nuevas y más terribles servidumbres, produciendo monstruos como los campos de concentración soviéticos en el siglo XX como el Gulag y los campos de exterminio o campos de la muerte nazi cuyo emblema ha sido Auschwitz; y la persistencia más allá del siglo XX y hasta nuestros días de lo que Derrida ha llamado la mitología blanca, y las persecuciones en diversas partes del mundo por la destrucción étnica. Adorno ha dicho que escribir un poema no es posible después del horror de Auschwitz.



Francisco de Goya

Primer estudio para plancha 43
de los Caprichos El sueño de la
razón produce monstruos / 1797

Pluma sepia y aguada / 230 x 155 mm

Tomada de: Gassier P. Dibujos de Goya.
Editorial Noguer. Suiza. 1975. P.138

El habitar y otros mundos

Desde otra perspectiva es posible decir sin embargo que la época moderna es la lucha entre libertad y poder y, que en sus mejores momentos se produce desde la libertad la generación de nuevos procesos civilizatorios donde la vida y los derechos del hombre estén garantizados; y donde la conciencia crítica transmutada en conciencia estéticas nos da, a veces en términos abismales y de angustia, los escenarios de las revelaciones y los desocultamientos.

El hombre de la modernidad atraviesa en un sentido o en otro el pasaje entre la caverna y el afuera de la luz, en su doble constitución del ser de lo real y de otros mundos, en el afirmar el habitar de lo real y el saber de su provisionalidad que crea la apertura hacia otros mundos, los mundos de la conciencia crítica según la expresión kantiana, los mundos de la visión irónica según Schlegel y los poetas del primer romanticismo donde confluyen las fuerzas de la parodia y la desmesura, de la paradoja y lo absurdo, y donde todo parece coincidir en la continua percepción de incongruencias, en la alegoría y el humor; la conciencia crítica avanza con las lámparas de la duda y la pregunta y llega hasta el borde de la condición abismal de la existencia: el encuentro con el sinsentido. Esa condición es una experiencia de vértigo que deja su impacto en la expresión estética y literaria. Ese impacto, por ejemplo, recorre estos versos de Vallejo:

¡Y si después de tantas palabras,
No sobrevive la palabra!
¡Si después de las alas de los pájaros,
O sobrevive el pájaro parado!
¡Más valdría, en verdad,
Que se lo coman todo y acabemos!

La conciencia crítica, cuando llega a su situación límite, a su situación de vértigo ve el suicidio como una opción. De allí la expresión de Musil en el sentido de que el suicidio es el único problema filosófico. La conciencia crítica no soporta el peso de las incongruencias del mundo pero se abre al ámbito del juego. La experiencia estética de las incongruencias tiene en el juego la más importante de sus representaciones; y en el juego el sentido parece reconocerse en la alegría y el humor. De allí que, como dice Benjamín, la alegoría se resignifica en la modernidad; de allí que el humorismo se encuentra en el centro de la literatura moderna. Así, no es sorprendente el humor en Cervantes y Rabelais, en Carroll o en Sterne, Así las afirmaciones de Kafka o Borges en el sentido de que su obra es humorística; quizá sea en este sentido en el que uno de los personajes de un cuento magistral de Enrique Vilas-Mata, “amé a Bo”, de *Exploradores del abismo*, dice que “el humor es la verdadera esencia del cosmos y de lo que hay mucho más allá de este”. El humor como última posibilidad del sentido en la estructura dual que los románticos denominaron ironía.



Héliodore Pisan según Gustave Doré
Son Imagination se remplit de
tout ce qu'il avait lu / 1863 / xilografía
24,5 x 19,6 cm / Cervantes Saavedra
L'ingénieux hidalgo Don Quichotte
de la Manche
Tomada de: journals.openedition.org



Johann Anton Riedel & Giuseppe Maria Crespi / Santa Eucaristía (detalle) / 1754 / grabado / 28.9 × 20.9 cm / Tomada de: www.metmuseum.org

EL PENSAMIENTO MÁGICO EN LOS SACRAMENTOS DE LA IGLESIA CATÓLICA

Recibido: 17-02-2019
Aceptado: 15-03-2019

Anderson Jaimes R.
Museo del Táchira, Venezuela
Grupo de Investigación Bordes
E-mail: andersonjaimes@gmail.com

Resumen:

Dentro de los rituales relacionados con los sacramentos de la Iglesia católica persiste una mentalidad de tipo mágico que nada tiene que ver con la doctrina oficial de esta religión. Este pensamiento hace suponer que los sacramentos, especialmente el bautismo y la Eucaristía, pueden producir una serie de efectos beneficiosos en la vida de quienes participan de ellos. El pensamiento mágico se relaciona con una serie de antiguos arquetipos que se van a encontrar con las creencias de los pueblos originarios para constituir unas concepciones arraigadas hoy en día en las creencias religiosas de los pueblos andinos tachirenses. En este artículo se hace una aproximación al génesis y contenido de esta forma de pensamiento mágico.

Palabras claves: Magia; Sacramentos; Bautismo; Eucaristía; Iglesia.

MAGIC THOUGHT IN THE SACRAMENTS OF THE CATHOLIC CHURCH

Abstract

Within the rituals related to the sacraments of the Catholic Church persists a mentality of a magical type that has nothing to do with the official doctrine of this religion. This thought suggests that the sacraments, especially baptism and the Eucharist, can produce a series of beneficial effects in the lives of those who participate in them. Magical thinking is related to a series of ancient archetypes that are going to be found in the beliefs of the original peoples to constitute conceptions rooted today in the religious beliefs of the Andean peoples of Táchira. In this article an approach is made to the genesis and content of this magical form of thought.

Key words: Magic; Sacraments; Baptism; Eucharist; Church.

Etimológicamente la palabra “magia” está ligada a “Magos”, nombre de una estirpe del pueblo medo cuya traducción significa “la profundidad”.¹ Más tarde, se les llamó magos a los miembros de un grupo sacerdotal de la religión persa, dedicados a ofrecer el sacrificio, exponer el “Avesta” y la astrología. El concepto de magia fue evolucionando hacia una consideración más utilitarista, el dominio sobre la naturaleza; ya que las cosas tienen un poder sobrenatural inherente que el hombre puede hacer suyo mediante una técnica especial de carácter esotérico. Palabras, gestos y acciones van a desencadenar efectos mágicos dentro de un ritual dominado sólo por iniciados y que se transmite por tradición (Ling, 1972).

La antigua distinción entre magia “negra” y “blanca”, se remonta al ocaso de la edad media. Estudiosos de mentalidad platónica declararon una parte de la magia, entonces conocida, como perfectamente fundada, permitida y de origen divino. Consideraron a sus conocedores y administradores como dotados de particular gracia. Esta “magia blanca” es distinta a la “negra”, que fue rechazada por mala, diabólica y anticristiana. La expresión de “magia negra” se desarrolló a partir de la práctica de invocar el alma de los muertos, conocida como *nigromancia*; término proveniente del griego “negromanteia”, que significa “exorcización del espíritu de los muertos”, por ser precisamente el negro, en la ambientación y elementos ritualísticos, el color predominante.

Desde el siglo XIV se habló en Europa de “arte negro” derivada del color con que se asociaba el demonio. Teofrasto, Paracelso y Agripa de Nettenhein, establecieron los fundamentos de una doctrina exhaustiva de la magia o de la “oculta philosophia”, que al menos en parte procede de una vieja tradición de recoger los libros de “Arbatel”, “Claviculae Solomonis” y “Teosofía Pneumática”. En todas las religiones se han dado elementos de magia que, paulatinamente, se han ido eliminando al ser considerados como superstición, es decir como una desviación de la unidad y estándar de una religión.

¹ Este pueblo fue atestiguado por Herodoto.

Dichos elementos se pueden encontrar en la devoción popular y en las costumbres religiosas. En la medida que progresa la organización de las doctrinas eclesiásticas, estas formas mágicas van adquiriendo autonomía luego de ser rechazadas por los componentes oficiales de la religión.

Hoy día las religiones conservan este estrato mágico, traducido en una vivencia de actos de poderes sobrehumanos y amenazadores frente a los cuales se siente angustia, coacción, dependencia y de los que se busca protegerse por medio de determinadas medidas. Estas medidas se relacionan directamente con prácticas asociadas a formas o manifestaciones de una religión en particular. En el caso de gran parte de occidente y las Américas y en nuestras regiones andinas de Venezuela, con expresiones que a simple vista podría juzgarse como provenientes del cristianismo y en casos mayoritarios de su especificidad dentro del catolicismo.

El submundo de la magia es el que retiene en las iglesias a hombres y mujeres, mucho más que cualquier enseñanza. Hoy son muchas las manifestaciones mágicas que se pueden observar en el cristianismo actual y que alcanzan incluso a las manifestaciones “oficiales” de la misma, como es el caso de las consideraciones de sus ritos y elementos sagrados.

Las transformaciones de las representaciones de la religión, como consecuencia de la influencia de la modernidad y su racionalidad teológica, supone un mayor abismo entre ésta y la magia. La magia va perdiendo su carácter religioso original y se convierte en “superstición”, trayendo como consecuencia una visión de ser algo superado, de incredulidad, de ignorancia por parte de aquellos que la practiquen. Sin embargo, los rituales mágicos se van a conservar dentro del ámbito de la llamada “piedad popular”, forma religiosa de la gran masa y ante la que los religiosos oficiales se sentirán en obligación de tomar postura.

Los sacramentos de la iglesia católica como sustratos de una mentalidad mágica

El devenir del cristianismo supone todo un proceso de institucionalización de una disciplina resguardada por una organización jerárquica centralizada, que alcanza su imagen más prestigiosa en las llamadas “Iglesias Históricas”, pero de manera especial dentro de la

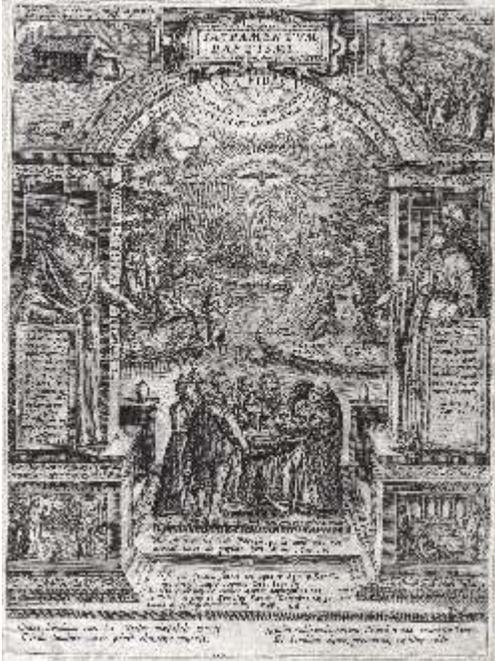
Iglesia Católica. Todo este proceso supone la construcción institucional de un sistema religioso que ordena lo pensado y vivido por una generación fundadora. Esta institucionalización se manifiesta en fórmulas, ritos y doctrinas fijas, en estructuras organizadas de la comunidad, en días y tiempos festivos fijados, en costumbres y hábitos.

Estos ritos están orientados por el sentido de lo simbólico, es decir en la capacidad del hombre de producir símbolos expresivos en su interioridad, así como en la posibilidad de descifrar el sentido simbólico del mundo. Esta característica netamente humana, la de poder hacer de un objeto un símbolo y de una acción un rito, origina el hecho religioso de que acciones cotidianas se convierten en elementos portadores de una finalidad diferente y simbólica.

Los sacramentos del Nuevo testamento, instituidos por Cristo Nuestro Señor y encomendados a la iglesia, en cuanto que son acciones de Cristo y la iglesia, son signos y medios con los que se expresa y fortalece la fe, se rinde culto a Dios y se realiza la santificación de los hombres, y por tanto contribuye en la gran medida a crear, corroborar y manifestar la comunión eclesiástica; por otra razón, tanto los sagrados ministros como los demás fieles deben comportarse con grandísima veneración y con la debida diligencia al celebrarlos (C.I.C., 840).

La palabra “sacramento” se refiere a todo lo que se consideraba sagrado dentro de la iglesia, acciones y ritos que remitían a una realidad simbólica, pero que no escapaban de una cierta acción mágica. A partir del siglo XII con los teólogos y Rudulf Ardens (1200), Rotto de Bamberg (1139) y Hugo de San Víctor (1141), se comienzan a destacar de entre los cientos de ritos llamados sacramentos, siete gestos primordiales de la iglesia. En la antigüedad San Agustín enumera unos 304 (cada uno de ellos tenía una fuerte referencia regional).

Estos signos se convierten en los actuales siete sacramentos. En la profesión de fe propuesta por Clemente IV a Miguel paleólogo y éste a Gregorio X en el II Concilio de Lyon de 1274, se encuentran enumerados por primera vez los siete sacramentos eclesiásticos (DZ, 465). Otra referencia se consigue en el Concilio de Florencia, en la Bula Exáltate Deo del 20 de noviembre de 1439:



Philips Galle
Bautismo, de la serie “Los siete sacramentos”
1576 / grabado / 25.8 x 19.4 cm
Tomada de: www.metmuseum.org

(...) siete son los Sacramentos de la nueva ley, a saber, bautismo, confirmación, eucaristía, penitencia, extremaunción, orden y matrimonio... los cinco primeros están ordenados a la perfección espiritual de cada hombre en sí mismo, y los dos últimos al régimen y multiplicación de toda la iglesia. (D.Z. 695).

La palabra “sacramento” se refiere a todo lo que se consideraba sagrado dentro de la iglesia, acciones y ritos que remitían a una realidad simbólica, pero que no escapaban de una cierta acción mágica. A partir del siglo XII con los teólogos y Rudulf Ardens (1200), Rotto de Bamberg (1139) y Hugo de San Víctor (1141), se comienzan a destacar de entre los cientos de ritos llamados sacramentos, siete gestos primordiales de la iglesia. En la antigüedad San Agustín enumera unos 304 (cada uno de ellos tenía una fuerte referencia regional).

Estos signos se convierten en los actuales siete sacramentos. En la profesión de fe propuesta por Clemente IV a Miguel paleólogo y éste a Gregorio X en el II Concilio de Lyon de 1274, se encuentran enumerados por primera vez los siete sacramentos eclesiásticos (DZ, 465). Otra referencia se consigue en el Concilio de Florencia, en la Bula Exáltate Deo del 20 de noviembre de 1439:

(...) siete son los Sacramentos de la nueva ley, a saber, bautismo, confirmación, eucaristía, penitencia, extremaunción, orden y matrimonio... los cinco primeros están ordenados a la perfección espiritual de cada hombre en sí mismo, y los dos últimos al régimen y multiplicación de toda la iglesia. (D.Z. 695).

Finalmente, el *Concilio de Trento* en 1547 definió solemnemente “que los sacramentos de la nueva ley son siete, ni más, ni menos...” (D.Z. 844.996s). Sin embargo, el 16 de marzo de 1743 en la constitución *Nuper ad nos*, el papa Benedicto XIV, en su profesión de fe prescrita a los orientales maronitas, insiste sobre los “siete sacramentos de la nueva ley instituidos por Cristo Nuestro Señor para la salvación del género humano, aunque no todos son necesarios a cada uno...” (D.Z. 1470). Lo que hace suponer que todavía en muchas partes del orbe cristiano se continuaban practicando ritos y símbolos considerados sagrados por grupos de creyentes.

La elección de los siete sacramentos, realizada conscientemente en el siglo XII, no fue arbitraria. Articuló el sentido profundo expresado en los ritos sacramentales y en el carácter simbólico y arquetípico del número siete

(...) los siete sacramentos traducen, al nivel ritual, los ejes fundamentales de la vida humana... en su dimensión biológica, posee momentos clave, son una especie de nudos existenciales en los que se entrecruzan las líneas decisivas del sentido trascendental de lo humano”. (Boff, 1989, p. 71s).

En cuanto a una interpretación simbólica, este número no puede ser entendido como la sumatoria de 1+1+1 etc., sino como el resultado de 3+4. De acuerdo con la tradición bíblica, la psicología de Jung y el estructuralismo, esta suma forma el símbolo de la totalidad, vista como una pluralidad ordenada (Jung, 2002). Así 4 es el símbolo del cosmos, los cuatro elementos: tierra, agua, fuego y aire; del movimiento y de la inminencia. El 3 es el símbolo de lo absoluto (Santísima Trinidad), del espíritu y la trascendencia. La suma de ambos, el número 7 significa la unión de lo inminente con lo trascendente, el encuentro entre lo divino y lo humano (Servilleta, 1967).

El primero de los sacramentos está asociado a un hecho biológico fundamental: el nacimiento. Por esta razón es un evento que se encuentra presente como referente en todas las religiones. Para el cristianismo el bautismo es el primero y fundamental sacramento, tal y como se expresa en el símbolo Niceno constantinopolitano del 381, en el símbolo del XI Concilio de Toledo en el 675, en el IV Concilio de Letrán de 1215, en el II de Lyon de 1274 y en el de Trento de 1564 (DZ. 86, 287, 402, 430, 465,994). Es la puerta y fundamento de los demás sacramentos, es único y su recepción destina al hombre y le ayuda a llevar una vida cristiana (DZ. 696, 861, 9, 140, 347, 482, 2238).

En esta comprensión teológica de la tradición sobre este sacramento, se puede intuir fácilmente los puntos de partida de una comprensión y realización mágica. El hecho de ayuda, de renacimiento purificado y por ser fundamento de la gracia divina; vienen a designar un hecho interno inaccesible a cualquier otra experiencia. Por otra parte, la misma ceremonia bautismal tiene dentro de sí un elemento misterioso que también contribuye a una comprensión y comportamiento mágico, reforzando además al automatismo salvífico, es decir, a la intuición de la efectividad de los rituales por sí mismos y no por la carga simbólica que desearía mover en el creyente una determinada respuesta.

Desde la primitiva iglesia, esta comprensión mágica del bautismo se hacía tan evidente que el mismo Pablo señala y desaprueba ciertas manipulaciones de éste con evidente fondo mágico:

Tenéis la costumbre de que los miembros de vuestra comunidad se hacen bautizar en representación cuando algún miembro ha muerto sin bautismo. ¿Qué es esto? Si los muertos permanecen muertos ¿qué le va a aprovechar el bautismo en representación? (1.Cor. 15,29).

De esta concepción objetivada del bautismo como ceremonia mágica, como evento de transmisión de una fuerza misteriosamente efectiva que siempre interviene, van a derivar muchas otras prácticas. A esta concepción pertenece, por ejemplo, la administración del bautismo “bajo condición” a niños nacidos muertos; la del bautizarlos, en caso de peligro inminente, en el vientre de la madre mediante una inyección de agua, o muchas otras parecidas. Ciertamente estas prácticas corresponden a una concepción cosificada, jurídica del bautismo. Sin embargo, muchos de estos excesos van a estar relacionados con un periodo de la historia muy significativo: la evangelización en el Nuevo Mundo.

La conquista americana, a partir del siglo XV, es un hecho de suma importancia no sólo en el aspecto geográfico y económico sino también en el desarrollo de toda una serie de consideraciones morales, jurídicas y políticas. Por ser España una nación “nominalmente católica”, todos estos problemas tuvieron también un planteamiento desde un punto de vista teológico. Surgen de esta manera los problemas de las relaciones entre lo sobrenatural y lo natural y sus consecuentes consideraciones sobre aspectos como el pecado original, la obligación de la fe, el derecho a predicación del evangelio, etc.

La idolatría, la infidelidad de los indios, sus pecados contra la naturaleza, los sacrificios humanos, su rudeza mental, el derecho de los cristianos a predicar el evangelio, la resistencia de los nativos a recibir la fe cristiana, la entrega de un poder extraño decretado por la providencia para castigo de sus crímenes, el poder del emperador de dominar todo el orbe y muchos otros temas más, fueron también objetos de arduas discusiones. Sin embargo, todas esas diatribas, que adquirieron altos vuelos teológicos y jurídicos, llegaban a la misma conclusión: el derecho de las naciones civilizadas y cristianas a invadir y conquistar los territorios conquistados (Fraile, 1973).

Bajo esta justificación, el proceso de conquista y colonización se siguió desarrollando con una inusitada violencia y ensañamiento hacia los pueblos originarios, ahora oficialmente inferiores. Estos justificativos sirvieron igualmente para la destrucción de la cultura y religión aborigen, una constante durante todo el periodo e incluso hasta después de la época republicana.



Johann Anton Riedel & Giuseppe Maria Crespi
Bautismo, de "Los siete sacramentos"
1754 / grabado / 29.3 × 20.4 cm
Tomada de: www.metmuseum.org

De esta manera la evangelización de estos territorios, conocidos después como Táchira, al igual que en el resto de las Américas, no fue sino la imposición de la religión cristiana, en un proceso dialéctico no exento de la violencia de los poderosos sobre los débiles. En este periodo muchos grupos indígenas se esconden en lo más profundo de los bosques y las altas montañas. Algunos optaron, incluso, por suicidios colectivos, otros trataron de persistir, pero sin lograr adaptarse a las nuevas circunstancias.

Del indígena tachireño sólo quedan los recuerdos materiales entre los que se destacan los “petroglifos”, estructuras y los objetos encontrados en las excavaciones arqueológicas. Sus formas de vida y su lengua se diluyeron con el tiempo por el mestizaje y la asimilación forzosa de la cultura invasora. Sin embargo, muchos de estos imaginarios persisten todavía en muchas acciones cotidianas de la cultura tachireña, especialmente la campesina, donde aflora todavía esa cultura ancestral indígena (Durán, 1998).

En un tipo de sociedad como la andina, donde la historia sólo tiene importancia a escala individual y grupal, donde los eventos pasados y presentes son integrados dentro de un tiempo cíclico anual, un cambio repentino, (como fue el caso de la imposición cultural española) no puede ciertamente ser percibido en la totalidad de su significado histórico, sino como evento local, a lo más regional y en el tiempo cíclico anual, esto debió facilitar la integración de elementos culturales nuevos, pero percibidos superadamente de su contexto, a través del proceso de repetición anual... por consiguiente, los mitos y rituales de los españoles fueron probablemente asimilados como realidades locales y del momento, y sólo fueron asimilados aquellos que lo podrían ser, por su propia estructura, así como por las condiciones en las cuales se hizo el adoctrinamiento religioso (Clarac, 2003, p. 368s).

La magia del bautismo

La penetración religiosa española supuso la implantación de toda una serie de rituales que forman parte de la expresión comunitaria de ésta. De manera especial, el sacramento del bautismo representó una forma de contabilizar la acción misionera pues el número de bautizados significaba las almas “salvadas” y “ganadas” a la religión; lo que explica el énfasis puesto en esta práctica. Muy pronto los elementos utilizados en esta ceremonia fueron asimilados por las culturas autóctonas.

En el caso de los andes, la coincidencia de elementos usados durante la ceremonia contribuyó a la aceptación de ésta, debido a que el uso del agua, la sal, ciertas acciones de imposición de aceites y gestos del sacerdote, eran muy parecidos al de sus chamanes, mohanes o farautes.

Sin embargo, la concepción mágica del sacramento del bautismo no depende solamente de esta coincidencia con las culturas autóctonas. Dentro de la misma concepción teológica se metaforiza otra vez la proximidad de lo mágico. La frase “*ex opere operato*” reúne esta particularidad. Según la comprensión común se piensa “...que el acto del signo sacramental mismo es producido por la gracia en el que lo recibe. Donde, por consiguiente, no entra en cuestión ni la dignidad (santidad) del que lo administra ni la del que lo recibe” (DZ, 849).

En el bautismo se percibe entonces la presencia de elementos considerados mágicos: las acciones santas, las palabras santas. Su uso supone que la gracia obra infaliblemente, independientemente de la dignidad de quien administra y recibe. Se trata de una magia residual, de una salvación dirigida. Esto se hace más claro al observar las ceremonias del bautismo. Lo primero que llama la atención es la sucesión de preguntas y respuestas, oraciones, gestos, exorcismos, acciones. Una muestra de ritualismo muy cercano a la concepción mágica, ya que supone que la eficacia del sacramento está ligada a la observancia precisa de la letra y del proceso prescrito de acciones.

La pervivencia de los exorcismos y su triple repetición, supone una concepción de que el bautizando, cargado con el pecado original, está bajo el poder y el influjo del demonio. El niño debe ser arrebatado a esa influencia en el nombre de Cristo que curaba a los posesos. Las señales de la cruz, los soplos (en el ritual anterior a la reforma del vaticano II), la imposición de manos, las palabras cargadas de poder, son muy similares a cualquier acción mágica de ahuyentamiento. Así, el demonio que tiene al niño en su poder es obligado, por medio de determinadas acciones santas hechas en nombre de Cristo, a dejarlo libre. Este principio tiene un elemento mágico innegable.

Otros símbolos como la unción con el óleo bautismal en el pecho y la espalda, el óleo crismal en la frente y extender sobre el niño el paño bautismal, tiene también esa carga mágica simbólica. Aún persisten en la memoria colectiva otros momentos del ritual que fueron eliminados después de la última reforma litúrgica, como el “dar sal” y “abrir los sentidos”.

El primero consistía en colocar en los labios del catecúmeno una pisca de sal. El segundo la introducción del dedo índice del celebrante, previamente humedecido en su saliva, en los oídos y en la nariz del nuevo cristiano. Son gestos incomprensibles en sí mismos, pues pertenecen a una comprensión histórica cultural muy distinta que se ha venido arrastrado por varios siglos como si se tratase de tradiciones mágicas o esotéricas.

Estos gestos eran regulados por el antiguo ritual de la siguiente manera:

El sacerdote sopla el rostro tres veces al bautizado y añade... el sacerdote extiende la mano al bautizado y añade... el sacerdote pone sal al bautizado en los labios y añade... el sacerdote signa al bautizado con la señal de la cruz... el sacerdote pronuncia el exorcismo... para abrir los sentidos el sacerdote toca con sus dedos humedecidos con saliva las orejas y la nariz del bautizado... el sacerdote entrega al padrino la vela bautismal (Ritual Romano).

El bautismo y las creencias prehispánicas andinas

El bautismo de los niños en los andes venezolanos, particularmente en la región tachirenses, impulsa todavía una comprensión mágica del sacramento. Son ceremonias rodeadas de misterios a la que solo pueden acceder unos pocos privilegiados. Hoy en día, pese a la secularización en muchos grupos urbanos y a la práctica masificante de esta ceremonia en las iglesias, cuyo ambiente cada vez está más alejado de ese aspecto misterioso que caracterizó el culto antes de la reforma litúrgica, no ha desaparecido del todo la creencia en el bautismo como un ritual con un efecto mágico, totalmente independiente de la actitud y convicciones de los que en ellas participan. Basta con el cumplimiento exterior para lograr su efecto: “que el niño se aleje del demonio”, que “se le abran los sentidos”, “que deje de ser un animalito”, “que se cure de los males que le provocan los humores de las personas”, “que se cierre a las malas influencias”, etc.

Ya que se habla de la consideración mágica de los elementos presentes en el bautismo y de su correspondencia con las concepciones religiosas andinas ancestrales, es bueno recordar la importancia simbólica del agua en estas culturas. El agua tiene un rico simbolismo en estas culturas, “el agua sirve, sin duda, de intercambio entre el cielo y la tierra a los que uno o los que desune y que participa de su naturaleza” (Clarac, 2003, p. 299).



Antonio da Trento
San Juan el Bautista
1527 / xilografía / 10.8 x 11 cm
Tomada de: www.alamy.es

La sal constituye también un elemento rechazado por los seres malignos (brujas, zánganos, momoes, encantos, etc.) pues neutraliza su poder. A los niños recién nacidos, presas fáciles de éstos “por no estar bautizados”, son protegidos “espolvoreando sal alrededor de sus camas”. La unción, soplos, oraciones y otros gestos, son muy parecidos a los usados por rezanderos, curadores y mohanes en sus prácticas. Igualmente, las oraciones inteligibles, que recuerdan los exorcismos hechos en latín, lengua ritual considerada de gran efectividad. De hecho, algunas de las oraciones más poderosas de los “rezanderos” y “secreteadores” son realizadas en esta lengua y parecen provenir de antiguos devocionarios usados por aquellos que les enseñaron esos oficios mágicos.

Subyace en el fondo de todo esto una concepción mágica referente a los niños, los cuales son vistos como seres especiales, muy cercanos al ámbito de lo sagrado. Esta actitud llamó poderosamente la atención de los españoles, tal y como lo demuestran las crónicas. Esta actitud es catalogada como bárbara y es una demostración más de la reducción realizada sobre las culturas aborígenes al ser observadas y juzgadas desde una perspectiva ajena. Los niños se encuentran entonces, para los pueblos aborígenes andinos, en un ámbito muy cercano a lo sagrado. Son seres especiales a los que se les debe especial consideración. Los adultos temen una especie de castigo, anatema, rechazo social, tabú, ante cualquier coacción que se pueda ejercer sobre los niños. Se presenta entonces una relación niño adulto muy distinta a la relación asimétrica propia de la cultura occidental de los invasores europeos, donde es el padre quien ejerce la autoridad sobre el hijo. Así, lo visto por los ojos de los invasores sería una especie de malacrianza, una actitud repudiada y vista de una manera muy peyorativa. Sin embargo, para los grupos autóctonos se trata de una conducta social y religiosa reconocida y válida, a que se le daba un alto grado dentro de esa escala valorativa.

Tienen otra costumbre que a mí me parecer es más bárbara que de gentes indianas y ni otras naciones se puede haber oído ni visto, y es que los hijos tienen dominio sobre los padres, y no los padres sobre los hijos, en tal manera que no sólo está obediente el padre al querer al hijo, pero si e hijo, por enojo o por otra furia o cólera alguna se indigna contra el padre y le da y castiga, tiene licencia para ello sin que el padre pueda contradecir ni repugnar, aunque el hijo sea muy pequeño; y tienen por máxima y opinión que si el padre azotase y castigase al hijo, se moriría luego, y así lo han visto por experiencia algunos españoles

de los de esta villa, porque viendo delante de sí algunas inobediencias que los muchachos han hecho a sus padres, los cuales, los rehusaban diciendo que se habían de morir y sin embargo de esto los hacían azotar allí en su presencia, y luego otro día el padre que había azotado al niño, caer malo con esta indignación de que se había de morir por haber azotado a su hijo y yéndolo a visitar su encomendadero hasta que murió, y así con esa bestial costumbre viven y vivirán hasta que se ponga remedio a esto (Aguado, 1963, tomo II, p. 475).

Los niños se asocian con las lagunas y los sacrificios realizados a éstas. En el ritual del robo búsqueda y parada del Niño se puede encontrar aún esta estrecha relación entre las creencias rituales indígenas ligados a la laguna y a Arca, dueña de la laguna, con los niños. La explicación católica de este ritual hace referencia al episodio bíblico del niño Jesús perdido y hallado en el templo.

Los padres de Jesús iban todos los años a Jerusalén, para la fiesta la pascua. Y así Jesús cumplió doce años, fueron hasta allá todos ellos, con era de costumbre en su fiesta. Pero pasados aquellos días, cuando volvían a casa, el Niño Jesús se quedó en Jerusalén, sin que sus padres se dieran cuenta. Pensando que Jesús iba entre la gente hicieron un día de camino, pero luego al buscarlo entre los parientes y conocidos, no lo encontraron. Así que regresaron a Jerusalén para buscarlo allí. Al cabo de tres días, lo encontraron en el Templo sentado entre los maestros de la Ley, escuchándoles y haciéndoles preguntas. Y todos los que lo oían se admiraban de su inteligencia y de sus respuestas. *Cuando sus padres lo vieron se sorprendieron; y su madre le dijo: -Hijo mío, ¿por qué nos has hecho esto? Tu padre y yo te hemos estado buscando llenos de angustia. Jesús les contestó: ¿Por qué me buscaban?, ¿no sabían que tengo que estar en la casa de mi padre?* (Lc 2,41 – 49).

Los cantos que acompañan esta celebración hacen referencia a los personajes bíblicos, aunque no a las circunstancias que motivaron la “perdida”, haciendo énfasis entonces en la búsqueda de un niño “perdido” sin razón aparente.

La Virgen María
de arriba bajaba,
busca a su niño
que no lo encontraba.
La Virgen María
de arriba bajó,
busca a su niño
que no lo encontró.
(Eduardo Torres).

San José y la Virgen
no tienen consuelo,
se ha perdido el niño
el Rey de los cielos.

Sigamos sigamos
por este camino,
a ver si alcanzamos
al Niño Divino.

(Ramón Morales)

(Ramón y Rivera, 1961 – II, p. 387).

El niño que es robado es ofrecido por los dueños del pesebre quienes lo hacen de manera voluntaria.

El robo del niño se parece en forma extraña al robo de los niños por la laguna o por Arca cuando no se los ofrece voluntariamente, así como al robo del niño por las brujas ladronas de niños, que hay en muchas comunidades... sabemos que el mito, en las zonas de las lagunas, quiere que los niños que se han perdido en las orillas de éstas sean llevados por... Arca o la culebra gigante, para servir en el fondo de la laguna y aprender el arte de la medicina y de la hechicería, así como el lenguaje de las divinidades; de modo que cuando regresen más tarde a la sociedad de los hombres, son los mejores “médicos” que hay... el “médico” es así mismo, en la cordillera, el sacerdote, el que hace ofrendas y sacrificios de niños recién nacidos a las lagunas sagradas, tal como se hizo con mucha probabilidad antaño en la región andina y tal como se realiza todavía en ciertas zonas apartadas (Clarac, 2003, p. 256s).

Se hace referencia aquí a las llamadas “primicias”, que se trata de ofrecer los primeros productos de la cosecha: los primeros huevos, las primeras mazorcas, la primera leche, a la laguna. En la introducción del catolicismo, estas primicias ya no se hacían a estas lagunas, sino que eran llevadas a la iglesia. Así la paradura representaría del sacrificio obligatorio del primer hijo nacido en la familia.

En las coplas que se cantan durante este ritual, también hacen referencia cuando aparece el niño.

No queremos vino
no queremos ron,
queremos un trago
de su garrafón.

No queremos más
a Jesús perdido,
cantemos señores
que ya ha aparecido.

(Ramón Morales) (Ramón y Rivera, 1961, II, p. 388).

Los niños en las creencias religiosas de los andes tachirenses

Los niños son seres especiales, “ellos están más cerca de Dios porque acaban de venir al mundo, antes estaban en el cielo”, son “todavía angelitos” que conservan ciertos rasgos de éstos: ellos “ven a los otros ángeles que los cuidan”, incluso son testigos de la presencia de “los difuntos y otros espíritus que ellos ven y nosotros no”. Por eso cuando un niño pequeño ríe solo se dice “que está viendo un angelito” (Eufemia Alviárez).

Este presupuesto, “los niños chiquitos son unos angelitos porque ellos no tienen pecados, después que se bautizan están en la gracia de Dios” (Juanita Chacón), es tan aceptado que la muerte de un niño y su ritual mortuorio es conocido como “velorio de angelito” supone que “cuando un niño se muere va directo al cielo”, por ser un angelito. Es considerado como una bendición para la familia y la comunidad, a pesar de lo doloroso del asunto, puesto que se convierte en un protector e intercesor directo de éstos ante Dios.

Ese niño se va,
se va derechito al cielo
a rogar por padre y madre
y también por sus abuelos.
Angelito te vas
blanco como una azucena
decile a mi Dios allá
que mi alma no tenga pena.
Ya se murió el angelito
ya lo llevan a enterrar
con nosotros alegrías
y para los taitas pesar.

(Tito González) (Ramón y Rivera, 1961 – II, p. 416).

Y es que “el angelito se muere porque es tan bonito y tan inocente que Dios lo llama para que esté a su lado y no conozca lo malo que es este mundo” (Arminda Rosales). Por eso los familiares y asistentes al velorio le hacen peticiones para que se las “lleve a Dios”.

Ya se murió el angelito
venido de nuestro rigor
porque murió chiquitico
lo dispuso Nuestro Señor. (Anita Daza).
Ya se murió el angelito
ya se fue al cielo
a rogar por padre y madre
y también por sus padrinos.

(Tito González) (Ramón y Rivera, 1961 – II, p. 417).

Los asistentes también pueden “llevarse algo del angelito” mediante el consumo de la llamada “sopa de angelito”, una especie de consomé de carnes y verduras que se reparte, junto con el miche puro o aliñado, entre los presentes al velorio durante horas de la noche o madrugada. “... pues esa sopa de angelito tenía angelito de verdad, si y es que los anticorios metían al niño muerto en la agüita de la sopa, un ratico, como pa' que éste dejara un poquito de su angelito allí, después se sacaba y se lo echaban el resto a la sopa”. (Juanita Chacón).

El cadáver del niño era vestido y adornado, incluso se pintaba para hacerlo aún más vistoso, habían especialistas en su mayoría, mujeres encargadas de esto.

El angelito se muere
le ponen polvo y corona
pero se tiene el consuelo
que ya lo arregló Victoria.

(Orlando Uribe)

(Ramón y Rivera, 1961 – II, p. 417).

A los niños no se les reza sino que se les canta, para tal fin se constituye un grupo especializado de música (normalmente el mismo que canta en las paradas). Se encuentra implícita pues, la creencia del niño como ser angelical dotado de ciertos poderes. Niños que han muerto en circunstancias trágicas, pueden conceder milagros. En los años 60, por ejemplo, muere ahogado en una laguna cercana a “Pueblo encima” municipio Jáuregui un niño de unos 6 años de edad. Los padres, prósperos, agricultores y comerciantes de la zona, mandaron a construir una capilla, réplica de la iglesia Divino Niño de Colombia, en memoria de su hijo. Esta iglesia, ubicada a una orilla de dicha laguna, se convierte pronto en centro de peregrinación. Son numerosos los exvotos que son dejados ante la imagen del Divino Niño que se asocia con el niño muerto. Sin embargo, muchas de estas ofrendas son lanzadas a la laguna. En los pies de la imagen, se encuentra la fotografía del niño ahogado.

Pero también niños vivos tienen un poder particular. Después de haber estado perdido durante casi dos meses en la montaña, un niño de siete años de edad es encontrado, y sus familiares notan una extraña transformación en él. Se ha convertido en un niño muy introvertido que tiene la facultad de hablar sobre las enfermedades de las personas y recetar hierbas y remedios para su curación. Se hizo inmediatamente famoso al detectar y curar el cáncer de una sus tías. Por razones de trabajo, la familia se traslada al sector Palmichales de la Aldea San Isidro del Municipio Ayacucho, donde el niño atendía y recetaba curas contra el cáncer. Dichas medicinas se trataban de preparados de hierbas

y en especial una dieta en base a carne y sangre de zamuro. Al crecer el niño pierde sus “facultades” y la familia se traslada a San Cristóbal donde vive actualmente.

De devociones a niños milagrosos, avaladas por la iglesia católica, son muy significativas en las poblaciones andinas: El “Santo Niño de la Cuchilla”, de Zea Estado Mérida, a donde se acude en peregrinación y el niño de El Llanito en la aldea del mismo nombre cerca de Cordero Municipio Andrés Bello del estado Táchira. El Niño de la Cuchilla es una imagen traída por religiosas españolas para sustituir la devoción a una deidad indígena del sector. El Niño Jesús de El Llanito es una pequeña “imagen de pesebre” encontrada por una señora que comienza a rezarle. Ésta le construye una capilla a donde acuden los devotos que reciben milagros de este. De ambas imágenes se dice que crecen con el trascorrir de los años también es conocida la advocación y devoción del Santo Niño de Escuque en el Estado Trujillo.

Sin embargo, con las migraciones colombianas de las últimas décadas, producto de la violencia interna de ese país, se ha introducido la devoción del “Divino Niño”. Su figura, un niño Jesús de pie con los brazos en alto, se consigue incluso en muchas iglesias de la región. Fue una devoción nacida en Medellín que encontró en el famoso narcotraficante Pablo Escobar Gaviria a un gran promotor.

Los niños también son muy débiles ya que “no se han desarrollado completamente”. Por esto son susceptibles a las malas influencias de las personas. El mal de ojo es una de esas amenazas motivada al “humor o magnetismo” que tienen las personas y que los puede afectar. Y es que determinadas personas pueden contagiar a los niños. Otra de estas amenazas o enfermedades es “el pujo”, que es una afección donde “el niño puja como si estuviese cargando un gran peso”. Se contagia cuando el niño pequeño “de brazos”, es cargado con una mujer con menstruación. El proceso de curación consiste en colocar al niño en el suelo para que “una mujer preñada pero primeriza, pase sobre este en forma de cruz 3 veces durante 3 días” (Juanita Chacón).

También el niño puede sufrir del “mal de braza”, se trata de una enfermedad cuyos síntomas son las fiebres y vejigas purulentas, semejante a la lechina o viruela. Es contagiado por determinadas personas con un “humor muy caliente” o “la sangre muy caliente”. Ese calor se le transmite al niño por contacto y este comienza a sufrir de esta afección. La curación incluye oraciones, infusiones de sábila y baños con agua donde se han “pegado brazas de la cocina de la casa del niño” (José María Rosales).

Éstas y otras enfermedades como el mal de los siete días, el méndigo, los malos aires e incluso la “escujada”, son menos frecuentes después del bautismo del niño, ya que éste le asegura “protección y fuerza”. El bautismo “les da resistencia para aguantar los males”, y alejar los “malos espíritus que quieran hacerle daño”, de allí el gran aprecio de esta ceremonia. Incluso en los grupos actuales de la sociedad, donde el ritual ha asumido una connotación de ser una “presentación del niño”, “celebración de la maternidad” e inicio de la otra importante institución que viene a ser una extensión de la familia sobre un sistema de alianza: el compadrazgo.

La Eucaristía, de la fracción del pan a la misa

La Eucaristía, como Sacramento de la Iglesia católica, tiene en su raíz un profundo simbolismo religioso que ha sido asumido en una ceremonia. Sin embargo, muchos de esos símbolos han perdido con el tiempo su valor original, o simplemente se va olvidando entre múltiples expresiones rituales. El centro de esta simbología lo constituye el hecho de ser una comida en grupo. El origen de este Sacramento se encuentra en las celebraciones o reuniones que hacían los primeros cristianos y donde se transmitían una serie de relatos orales, enseñanzas morales y religiosas atribuidas a Jesús de Nazaret. Estas se hacían dentro de una preparación de la mesa para una comida comunitaria o “ágape”, donde se bendecían los alimentos y se daban las gracias para ser consumida por todos los presentes.

Dentro de estas narraciones tenían especial cabida la transmisión de los relatos de las comidas de Jesús con los Apóstoles después de su resurrección. Incluso es frecuente el relato donde los discípulos caminan varios kilómetros con el resucitado y no lo reconocen hasta que, sentados a la mesa, este tomó el pan lo partió y lo bendijo (Lc 24,30). Estas comidas son presentadas como ocurridas el primer día de la semana, que según los textos bíblicos fue el mismo día de la resurrección. Pronto ese día tendría un especial relieve en contraste con el sábado judío y comenzó a llamarse como día del Señor, en latín “*dies dominicus*” que se convertiría en domingo.

Sin embargo, también se recordaba con fuerza la narración de otra comida, la llamada Última Cena, que pronto pasaría a ocupar un lugar privilegiado en el recuerdo de los cristianos. Pronto todas las demás comidas quedarían en la penumbra y se relacionaría directamente la celebración cristiana con esa cena. (1 Cor. 11). Aunque en varios documentos, como la “*Didakhe*” o “*Doctrina de los apóstoles*” que se remonta al siglo I, contienen fórmulas de bendición del pan y del vino que nada tienen que ver con el relato

de la Última Cena. Esto hace suponer que no hubo una práctica unánime y que se impondría una de las varias formas donde el relato de la Última Cena sería muy marcada.

El cristianismo comenzó siendo una especie de secta judía, una tendencia que daba mayor importancia a las interpretaciones del “profeta de Nazaret”. Fue más tarde, cuando sobrevino el rompimiento con el judaísmo, que se comienzan a crear ritos propios, dando respuesta así a un entorno cultural fuertemente teñido de ritualismo religioso. Los creyentes vivían todos unidos y lo tenían todo en común, vendían posesiones y bienes y los repartían entre todos según las necesidades de cada uno. A diario frecuentaban el templo (judío) en grupo; partían el pan en las casas y comían juntos alabando a Dios con alegría y de todo corazón, siendo bien vistos de todo el pueblo (Hch 2, 44-47).

Es muy probable que en esos primeros tiempos quien presidía la fracción del pan no estuviese investido de algún cargo especial (1 Pe. 2,9), aunque al parecer se daba cierta preferencia al dueño de la casa donde se reunían y a las personas de más autoridad moral. Parece también que con el tiempo cada familia se dedicó a comerse lo que habían traído de su casa, recalando las diferencias sociales. Incluso algunos bebían tanto que estaba ya borrachos cuando comenzaba la fracción del pan (Ortiz, 1978). Las diferencias y la discriminación pronto comenzaron a manifestarse (1 Cor. 11,17.34), especialmente los referentes a la participación de la mujer (1 Cor. 14,26-40) y por supuesto, la diferencia de trato según la condición social (Sant. 2,1 -9).

A partir del siglo IV, con el reconocimiento constantiniano del cristianismo como religión del Imperio, se introducen en la celebración nuevos signos y vestimentas distintivas que van a crear una gran diferencia entre clero y fieles. Esto llega a manifestarse incluso en la misma estructura del templo. Entre el altar y el pueblo se interponían verjas y peldaños, que separaban netamente el “ordo claricorum” del “ordo laicorum”, separación que perdurará en la misma concepción de la iglesia, expresada incluso material y visiblemente en las estructuras arquitectónicas:

(...) por una parte el presbítero con el altar y la cátedra del Obispo, cátedra que muy pronto se transformará en trono; y por otra parte, en la nave la multitud de fieles... el foso entre pueblo y santuario se enancha cada vez más; la “congregatium fidelium” permanece ligada a la iglesia sólo por leyes, normas y disposiciones eclesiásticas” (Oronzo, 1983, p. 50s).



Johann Anton Riedel & Giuseppe Maria Crespi
Santa Eucaristía, de "Los siete sacramentos"
1754 / grabado / 28.9 × 20.9 cm
Tomada de: www.metmuseum.org

Estas diferencias se diversifican cada vez más, en el presbiterio de acuerdo a los diversos ministerios y entre los fieles de acuerdo al sexo, la edad y el rango socio-económico y político de las personas, cosa que fue muy común en la Venezuela colonial.

Los domingos y fiestas podían verse en los templos de Caracas un cuadro vivo de las castas. A la catedral concurrían preferentemente los blancos, a la iglesia de la Candelaria los isleños de Canarias; a Altagracia, los pardos y a la Ermita de San Mauricio los negros. (Fortoul, 1967 – I, p. 94).

La diferenciación en los puestos y espacios de las iglesias es también característico en los andes tachirenses.

(...) en la iglesia todos tenían su puesto. Normalmente a los niños los hacían sentar adelante en las escaleras antes de una especie de pequeña cera que había para separar el altar. Las familias más importantes tenían sus propias bancas que ellas mismas mandaban a hacer y donde mandaban a tallar su apellido, también tenían bancas reservadas en el frente las autoridades. Las mujeres ocupaban la nave central de la iglesia y los hombres les tocaban los laterales y los bancos de atrás... (Hernán Ramírez).

Dimensión social del ritual

Ya se había señalado como en un principio las comunidades cristianas se reunían con frecuencia para “partir el pan” y la forma en que el primer día de la semana, domingo o día del Señor, adquirió un valor especial, para esta celebración. Muchos escritos del Nuevo Testamento resaltan categóricamente esta costumbre (Hch. 20,7) (Cor. 16,2). Sin embargo, no se menciona el hecho del descanso ni de alguna obligación especial de asistencia. Fue a partir del siglo IV cuando comienza a generarse discursos que recalcan esta obligatoriedad. Así el Concilio de Elvia del 316, sanciona espiritualmente a los que se apartan de la eucaristía Dominical (DZ 52), la “Didascalía” de los apóstoles critica la excesiva dedicación al trabajo corporal y la poca dedicación al cuidado espiritual el día del Señor.

En la Edad Media se insiste en esta obligación y se imponen multas y castigos corporales, como bastonazos y se realiza la requisa de los instrumentos de trabajo y de los animales, siguiendo así las instrucciones del Concilio de Varbona (Oronzo, 1983). Después del Concilio de Trento se continuó con mucha insistencia en el tema de la obligatoriedad de oír misa y del descanso dominical. Hoy día se puede afirmar que a pesar de que se continúa insistiendo sobre estos aspectos, las razones que se dan son un tanto diferentes. El Concilio Vaticano II, señala que el domingo es la fiesta primordial

de los cristianos y que debe inculcarse en los fieles la obligación de celebrarlo, pero ya no como consecuencia de un precepto de ley, sino en cuanto sentido y conciencia cristiana (S.C. 106). La Eucaristía es además el “centro y culmen de la vida cristiana” (L.G. 11), “centro y culminación de toda la vida de la comunidad cristiana (C.D.30) y “centro y cima” de todos los Sacramentos. (AG. 9).² El domingo y los demás días de precepto los fieles tienen la obligación de participar en la misa; y además se han de abstener de aquellos trabajos y asuntos que impiden el culto que se le ha de dar a Dios, el gozo propio del día del Señor, y el debido descanso de la mente y del cuerpo (C.I.C. 1247).

Esta participación en el ritual de la Eucaristía tiene una clara repercusión social y política en cuanto pertenencia a una institución, que busca mantener la fuerza de cohesión social que ha tenido a lo largo de la historia. Esta dimensión ha hecho que el ritual sea utilizado como una estrategia política para justificar determinadas visiones o ideologías de sectores de la sociedad, normalmente de los más poderosos. Se manipula entonces el acto religioso que se convierte en justificador de un determinado “status quo”.

Así, por ejemplo, en los festejos populares, ferias, celebraciones del santo Patrón de las comunidades, la misa forma parte del programa de festejos los cuales sirven de ocasión para manifestar una determinada intensidad política justificando las diferencias sociales entre ricos y pobres. También la misa ofrecida en el marco de celebraciones y acontecimientos, pasados o presentes, con referencia a personajes, instituciones o hechos civiles o bélicos, constituye un lugar propicio para manifestar una determinada ideología. Igual sucede en funerales y aniversarios, especialmente de personajes políticamente significativos, donde se manifiesta la afirmación concreta de una ideología política.

La presencia real y otras concepciones mágicas

La Eucaristía supone el misterio de la presencia de Jesús, el pan y el vino se convierten en su cuerpo y su sangre. Sin embargo, esa “presencia” no ha sido explicada ni entendida de la misma manera a lo largo de los años, pues siempre ha influido poderosamente el contexto cultural y filosófico de la época. De esta manera en Occidente siempre se emplearon expresiones realistas para describir la manera cómo Jesús está presente en los elementos eucarísticos.

² El Código de Derecho Canónico también se expresa en el mismo sentido.

Así, después de la consagración el Pan es el Cuerpo de Cristo y el vino su Sangre. En el Occidente la interpretación de esto es más difusa o simbólica, al estar influida por la filosofía platónica. De esta manera lo que los sentidos perciben es un reflejo de una realidad más profunda, lo que se traduce en que las especies eucarísticas son la apariencia del cuerpo y sangre de Cristo que percibe solo por la fe (Ortíz, 1978).

Estas tendencias, la realista y la simbólica, entraron en conflicto en la Edad Media, haciéndose intolerables entre sí y radicalizándose a partir el Cisma de Oriente en el siglo XI. En Occidente comienzan a darse expresiones ultra-realistas que aún hoy día tienen repercusión.

... y es que sí, es que después de la consagración el pan y el vino se vuelven cuerpo y sangre de Cristo, que es tocado, por las manos del sacerdote y comido por los fieles. De esto hay muchos milagros eucarísticos, como las hostias que sangran y que dan testimonio que sí, que este misterio es verdadero y que el pan ya no es pan es carne y el vino ya no es vino es sangre. A pesar de conservar el sabor se han transmutado en Cristo que se hace presente (Esteban Galvis).

El Concilio de Trento le da forma definitiva a esta doctrina sobre la presencia real de Jesucristo en el sacramento de la eucaristía.

(...) por la consagración del pan y el vino se realiza la conversión de toda la sustancia del cuerpo de Cristo Nuestro Señor y toda la sustancia del vino en la sustancia de su sangre, la cual conversión, propia y convenientemente fue llamada transubstanciación por la Santa Iglesia Católica (DZ. 877).

De esta manera, se asume oficialmente la postura Tomista, que señala cómo en la consagración permanecen los accidentes del pan y el vino, pero substancialmente ha habido un cambio profundo convirtiéndose estos en el Cuerpo y Sangre de Cristo. La teología moderna ha conservado esta tradición Tomista pero la expresión de la presencia de Cristo se formula de manera diferente. La “substancia” de la Eucaristía no sería algo físico sino metafísico, una realidad profunda y meta empírica de las unidades de “pan” y “vino” (Sabino, 1982). Sin embargo y a pesar del desarrollo de todas estas concepciones teológicas, la misa tiene en la visión de las comunidades andinas, un fuerte contenido mágico. Por ello procurar pagar misas como cumplimiento de determinadas promesas, es sinónimo de tener derecho a “los frutos” de ésta.



Johann Anton Riedel &
Giuseppe Maria Crespi
Ordenación,

de "Los siete sacramentos"
1754 / grabado / 30 x 21.2 cm

Tomada de: www.metmuseum.org

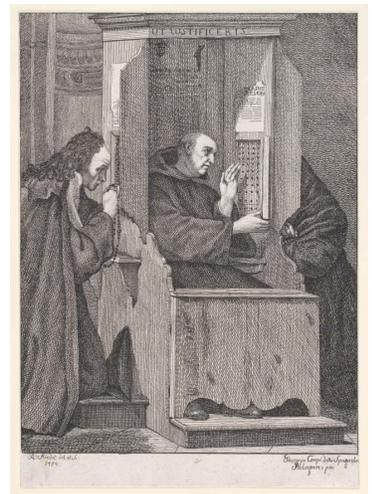
De esta manera, se accede a una concepción de automatismo, donde se pueden experimentar eficiencias sobrenaturales a través de dones o acciones materiales. Así pan y vino estilizados en el culto en la Hostia y el Cáliz, se convierten en una especie de medios mágicos que sirven y son necesarios para la consecución de “la gracia”.

La doctrina de la transustanciación se transforma en una acción mágica en donde el sacerdote aparece como dotado de una fuerza sobrenatural, divina. Se rodea entonces todos los lugares y elementos relacionados con este acontecimiento con el manto de lo misterioso, de lo críptico, de lo mágico. Restos de ésto se encuentra en el temor de masticar la hostia pues “se le hace daño a Jesús” y en que sólo las manos consagradas pueden tocar el cuerpo de Cristo y los instrumentos relacionados, como el cáliz, la patena, la custodia, etc. Por eso se recibe la comunión de manos del sacerdote.

En todos estos casos tropezamos con una actitud de respeto que se enciende en una exagerada objetivación del sacramento. También el pensamiento de la “comunión ofrecida”, que se recibe por otros, se deja entender y aclarar desde un fondo mágico que posibilita la concepción de una transmisión misteriosa “per concreta – cósmica” de la eficacia de la gracia del sacramento a otros... la conciencia de recibir al Señor es colocada en primer plano. Con lo que se abre una puerta a una representación mágica de la eficacia de la comunión (Hiernberger, 1971, p. 103).

La Eucaristía se convierte también en un rito de iniciación o de paso entre la infancia y la adolescencia en los grupos actuales; ésta tiene lugar en la “primera comunión”, ceremonia que incluso tiene una importancia social relevante en los andes tachirenses. El hecho de destacar el comienzo de recibir la comunión pone de manifiesto una transformación del estado de vida anterior. Los niños y niñas están próximos a enfrentar los cambios propios de su cuerpo y hormonas, de allí que la Primera Comunión marque el inicio de estos periodos de transición hacia la adultez. En el caso de las mujeres la celebración de los “15 años” se inscribe también como señalamiento de la finalización de esta transición cuyo culmen final se dará en el matrimonio.

La creencia en el poder misterioso de la Eucaristía está presente en la tradición oral de las comunidades andinas, fundamento de muchas narraciones de tipo religioso. De ahí que se mantenga aún una consideración de la misa como una señal de bendición que comunica, de manera misteriosa, fuerza, bendición y protección.



Johann Anton Riedel & Giuseppe Maria Crespi
Confesión, de "Los siete sacramentos"
1754 / grabado / 28.6 × 20.5 cm
Tomada de: www.metmuseum.org

Otros Sacramentos

La Confirmación

A diferencia del Bautismo y la Primera Comunión, la Confirmación no ha estado tan sometida a tantas regulaciones y condicionamientos dentro de las comunidades andinas. Alguien que no se confirmara no tenía grandes problemas, de hecho, muchos lo hacían como parte del proceso para contraer matrimonio “por la iglesia”. Incluso la ceremonia ritual de este Sacramento no era un evento socialmente importante, salvo por la visita del Obispo.

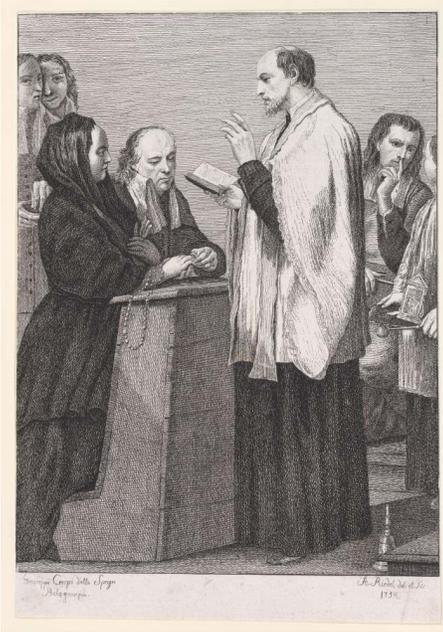
Este hecho servía de base para ver en este rito un suceso de transferencia misteriosa de fuerzas que sólo las puede hacer un hombre particularmente capacitado por su condición de Obispo. Sin embargo, esta forma de entender el rito nunca tuvo una importancia fundamental ya que los Sacramentos “verdaderamente necesarios para la salvación era el bautizo y la Primera Comunión” (Eufemia Alviarez).

Penitencia

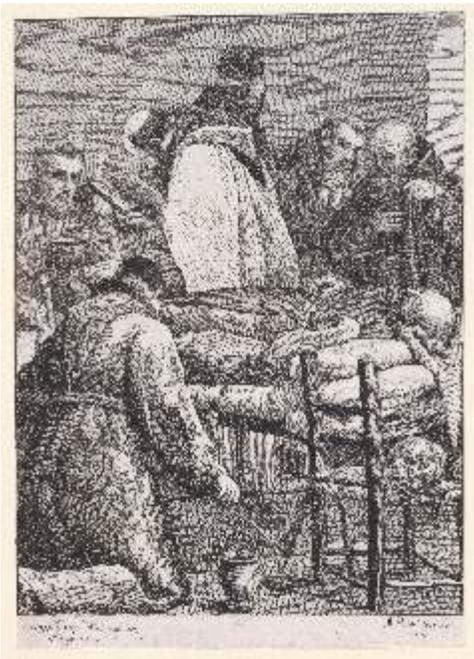
Supone el reconocimiento del poder sobrenatural de la iglesia a través de los sacerdotes, de redimir las penas que puede ocasionar los pecados cometidos, si antes se dan las condiciones necesarias para esto. Arrepentimiento, confesión y penitencia serían los pasos a dar para lograr el perdón de los pecados y escapar de “la condenación eterna”. Se encuentra asociada también esta visión del sacramento a una mentalidad eminentemente normativa del comportamiento social e individual que insiste en cumplir los mandamientos y evitar los pecados, lo que no es más que una representación del tabú.

Extremaunción

Se inscribe dentro de las prácticas universales de lucha contra las enfermedades, entendidas estas como manifestaciones de fuerzas misteriosas y demoníacas.



Johann Anton Riedel & Giuseppe Maria Crespi
Matrimonio, de "Los siete sacramentos"
1754 / grabado / 29.6 × 20.8 cm
Tomada de: www.metmuseum.org



Johann Anton Riedel & Giuseppe Maria Crespi
Extremaunción, de "Los siete sacramentos"
1754 / grabado / 29.5 × 20.9 cm
Tomada de: www.metmuseum.org

¿Está enfermo alguno de vosotros? Llame a los presbíteros de la iglesia, que oren sobre él y le unjan con óleo en el nombre de El señor. Y la oración de la fe salvará al enfermo, y el señor hará que se levante, y si hubiera cometido pecados, le serán perdonados. Confesaos, pues, mutuamente vuestros pecados y orad unos por los otros, para que seáis curados (Sant. 5, 14-

Se deja ver, desde esta cita bíblica, la creencia extendida de que la enfermedad en consecuencia de la culpa o pecado y la salud signo de honestidad. Se puede instruir entonces una concepción del sacramento como un medio de salud, como un ritual con una magia de alejamiento de la enfermedad, de fuerzas de curación milagrosa. Este imaginario se ha sustituido en la teología moderna por otro no menos mágico, el de un Sacramento que redime radicalmente los pecados y por lo mismo una acción necesaria, que se reserva al moribundo, para garantizar la “entrada al cielo”.

Orden sacerdotal

La distinción entre clérigos y laicos comienza a apuntalarse en el siglo III con Tertuliano y Orígenes y se afianza definitivamente con Jerónimo en el siglo IV. Los colaboradores de los apóstoles se convirtieron entonces en un grupo propio, a semejanza del sacerdocio judío y de otras antiguas religiones. Tras el Edicto de Milán, a los obispos y sacerdotes se les concede lugar como dignatarios estatales y les corresponde tronos, anillos, besamanos, sombreros, etc.

De esta manera el Ministro de la iglesia se convierte en “algo especial” por su congregación. Adquiere la perfección del poder y debe ser respetado altamente por laicos, convirtiéndose en el “especialista” que posibilita el acceso a Dios y a la salvación. Lo que hace lo realiza en representación de Dios, tiene el poder de atar y desatar, bendice, pero también puede maldecir. El mismo Clero no solo dejó que germinara esta falsa apreciación, sino que la estimulaba con todas sus fuerzas.

Por otra parte resulta curioso que los títulos que utiliza el Clero estén prohibidos en los evangelios: padre, abad, papá (Mt 23,9), maestro (Mt. 23,8), doctor (Mt. 23,10), Señor y en consecuencia Monseñor (Lc. 22,25). Excelencia y eminencia no cuadran con Mt. 20,25 (Von Balthasar, 1964).

Matrimonio

La concepción más difundida de matrimonio eclesiástico o “por la Iglesia” es el de ser entendido como una bendición de una iglesia que imparte el sacerdote a los contrayentes. Se cree que sin matrimonio eclesial no se tiene ninguna bendición sobre la unión, lo que conlleva a una mala suerte sobre ésta. De hecho, la indisolubilidad del matrimonio procede de esta sacramentalidad, de esta bendición mágica y sagrada que procede del mismo Dios y que santifica la fecundidad y la procreación. Se aleja entonces cualquier manifestación de placer por placer y de erotismo, considerados como la acción del demonio en parejas que no han recibido este sacramento.

Abreviaturas

C.I.C. Código de Derecho Canónico.

DZ. Dezinger, Magisterio de la Iglesia.

O.Ex. Ordo Exequiarum. Ordinario de difuntos.

Fuentes primarias

Esteban Galvis. Sacerdote, San Pedro del Río, Mcpio. Ayacucho, 55 años.

Eufemia Guerra. Campesina, aldea Paraguay, Mcpio. Ayacucho, 98 años.

Hernán Ramírez. Cronista popular colonense, topógrafo, Mcpio. Ayacucho, 56 años.

José María Rosales. Sobandero y secretaedor, San Vicente, Mcpio. Ayacucho, 83 años.

Juanita Chacón. Rezandera y hierbatera, San Juan de Colón, Mcpio. Ayacucho, 86 años.

Vicente Morales. Curioso, rezandero y sanador, aldea La Teura, Mcpio. Lobatera, 97 años.

Referencias Bibliográficas

Alviz, M. (1992). *Rezoz y rezanderos del Táchira*. San Cristóbal. B.A.T.T.

Aquino, T. (1960). *Summa Theologiae*. Madrid. B.A.C.

Aries, P. (2000). *Historia de la muerte en occidente, desde la edad media hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado

Biblia de Jerusalén. (1985). Desde de Brouwer, Bilbao.

Boff, L. (1989). *Los sacramentos de la vida*. Santander. Editorial Sal Terrae.

Boff, L. (1994). *Hablemos de la otra vida*. Santander. Editorial Sal Terrae.

Bourdieu, P. (1997). *Lenguaje y poder simbólico*. Madrid. P.S. Editorial.

Caillois (1984). *El hombre y lo sagrado*. México. FCE.

Chjalmar, E. – Chacón, F. (2006). “Tesoros y entierros: mitos y rituales de los cazadores de botijas de Santa Cruz de Mora, Estado Miranda”. En: *Boletín Antropológico*. Mérida. Nº 68, ULA.

Clarac, J. (1985). *La persistencia de los dioses. Etnografía cronológica de los Andes Venezolanos*. Mérida. ULA, Ediciones Bicentenario.

Clarac, J. (2003). *Dioses en el exilio*. Mérida. ULA.

- Clottes, J y Lewis – Williams, D. (2001). *Los chamanes en la prehistoria*. Barcelona. Ariel.
- Código de Derecho Canónico. (1985) B.A.C., Madrid.
- Concilio Vaticano II (1979) B.A.C. Madrid.
- Crepón, P. (2001). *Los evangelios apócrifos*. Bogotá. Editorial Printer.
- De Mello, L. (1993). *El diablo en la tierra de Santa Cruz*. Madrid. Alianza Editorial.
- Denzinger, E. (1961). *El magisterio de la iglesia*. Barcelona. Herder.
- Durán, R. (1998). *La prehistoria del Táchira*. San Cristóbal. Museo del Táchira.
- Durkeim, E. (1993). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid. Alianza.
- Eliade, M. (1960). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (1983). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona. Labor.
- Ferrater, G. (1995). *Diccionario de filosofía*. Barcelona. Ed. Ariel.
- Figuroa, M. (1961). *Por los archivos del Táchira*. San Cristóbal. B.A.T.T.
- Fortoul, G. (1976). *Historia constitucional de Venezuela*. Barcelona. Ed. Andrés Bello.
- Franco, F. (2001). “El culto a los muertos milagrosos en Venezuela, estudio etnohistórico y etnológico”. En: *Boletín antropológico*. Mérida. N° 52, ULA.
- Frazer, J. (1986). *La dama dorada. Magia y religión*. México. Fondo de cultura económica.
- García, F. (1988). *Prehistoria y primeros capítulos de la evangelización de América*. Caracas. Trípode.
- Geist, J. (1996). *Procesos de escenificación y contextos rituales*. México. ULA – Plaza y Valdés editores.
- Goerres, A. (1975). “Caro, cardo salutis”. En: *El cuerpo y la salvación*. Salamanca. Ed. Sígueme.
- Laurent, R. (1998). *El demonio ¿símbolo o realidad?* Bilbao. Descleé de Brouwer.
- Leroi - Gourhan. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas. UCV.
- Levi-Strauss, C. (1984). *El pensamiento salvaje*. México. F.C.E.
- Libanio, J. – Bingemer, M. (1985). *Escatología, teología y liberación*. Madrid.
- Ling, T. (1972). *Las grandes religiones de oriente y occidente*. Madrid. Tomo I y II, Ediciones Esnio.

- Oronzo, G. (1983). *Religiosidad popular en la alta edad media*. Madrid. B.A.C.
- Ortíz, E. (1978). *La eucaristía: la comida de la comunidad cristiana*. Caracas. Centro Gumilla.
- Otto, R. (1992). *Lo santo, lo racional e irracional en la idea de Dios*. Madrid. Alianza, Editorial.
- Ramón y Rivera, L. (1961). *Folclore tachireense*. Caracas. Tomos I y II, B.A.T.T.
- Ramón y Rivera, L. (1972). *Memorias de un andino*. Caracas. B.A.T.T.
- Santander, J. (1986) *Historia eclesiástica del Táchira*. Volumen I – II - III. San Cristóbal. Ed. Diario Católico.
- Servilleta, A. (1967). *Introducción a la Biblia*. Barcelona: Ex. Herder.
- Schmaus, M. (1996). *Teología dogmática*. Madrid. Ed. Rialp.
- Sobrino, J. (1982). *Jesús en América Latina, su significado para la fe y la cristología*. Santander. Sal Terrae.
- Torodov, T. (1993). *Frente al límite*. México. Siglo XX.
- Vázquez, J. (2003). *El hecho religioso: símbolos, mitos y ritos de las religiones*. Madrid. San Pablo.
- Vidal, M. (1985). *Moral de la persona. Moral de actitudes – II*. Madrid. Editorial. Madrid.
- Von Balthasar, H. (1967). *Ensayos teológicos*. Madrid. B.A.C.
- Zabala, S. (2005). *Filosofía de la conquista y otros relatos*. Caracas. Biblioteca Ayacucho,



PUEBLOS ORIGINARIOS: ORALIDADES Y COSMOGONÍAS. DEL CARIBE A LA PATAGONIA

Recibido: 28-02-2019
Aceptado: 18-05-2019

Yenny C. Ortega Noriega
Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe
Universidad de Los Andes, Venezuela
E-mail. yenny000@hotmail.com

Resumen:

Nuestros ancestros comulgaron con la tierra, comprendieron que eran parte vital en el entramado de especies que habitan el planeta, pero descubrieron además que cada fenómeno natural era susceptible de interpretación. De esta relación energética casi siempre de carácter dual nace una cosmovisión: cómo interpretar los ciclos humanos, nacimiento, vida, muerte; la relación con otras especies, la transmutación antropomórfica y zoomórfica. El presente artículo hace un acercamiento a las formas de vida de ciertas culturas aborígenes amerindias, caracterizadas, entre otras cosas, por el respeto hacia la naturaleza y todas sus formas de vida. También se exponen algunas concepciones cosmogónicas que han permitido configurar el imaginario latinoamericano. La literatura oral es otro de los apartados que presenta el trabajo dada su importancia en la conservación de la esencia indígena para comprender que somos parte de un todo cósmico ancestral.

Palabras clave: pueblos originarios; culturas aborígenes; cosmovisión; literaturas orales; tiempo; mitos.

NATIVE PEOPLES: ORALITIES AND COSMOGONIES. FROM THE CARIBBEAN TO PATAGONIA

Abstract

Our ancestors communed with the earth, understood that they were a vital part of the network of species that inhabit the planet, but they also discovered that each natural phenomenon was susceptible to interpretation. From this energetic relationship, almost always of a dual nature, a cosmogony was born: how to interpret the human cycles, birth, life, death; the relationship with other species, the anthropomorphic and zoomorphic transmutation. This article brings an approach to the ways of life of certain Amerindian Aboriginal cultures, characterized, among other things, by respect for nature and all its forms of life. It also presents some cosmogonic conceptions that have helped to shape the Latin American imaginary. Oral literature is another of the sections that the work presents given its importance in preserving the indigenous essence to understand that we are part of an ancestral cosmic whole.

Key words: Native peoples; Aboriginal cultures, Worldview; Oral literatures; Time; Myths.

En tiempos ya idos de la historia de la humanidad existía una estrecha relación entre la tierra como madre dadora de vida y el hombre que sobre ella habitaba. Pueblos originarios y diferentes culturas de esta tierra al oeste del océano Atlántico que hoy conocemos como América convivían en armonía con su entorno natural. Desde las tierras del norte pasando por las islas del mar Caribe hasta los fríos valles y planicies del extremo austral, la presencia de grupos aborígenes hablaba de la generosidad de la tierra. Así, la conexión ancestral entre el hombre y la naturaleza ha sido creación y destrucción, orden y caos, comienzo y fin de eras. Todo fluyendo en equilibrio, en ciclos espaciales y temporales.

Pero, partiendo de lo elemental ¿a qué se le denomina pueblos originarios? Esta interrogante encierra años de historia y ha generado numerosos estudios y múltiples discusiones. En América existen y conviven grupos humanos desde hace más de diez mil años. Estos son los grupos originarios, llamados también pueblos indígenas, portadores de una cultura ancestral y por lo tanto fundacional de las sociedades americanas actuales. En Venezuela la Ley orgánica de pueblos y comunidades indígenas¹ señala que:

Son grupos humanos descendientes de los pueblos originarios que habitan en el espacio geográfico que corresponde al territorio nacional, de conformidad con la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela y las leyes, que se reconocen a sí mismos como tales, por tener uno o algunos de los siguientes elementos: identidades étnicas, tierras, instituciones sociales, económicas, políticas, culturales y, sistemas de justicia propios, que los distinguen de otros sectores de la sociedad nacional y que están determinados a preservar, desarrollar y transmitir a las generaciones futuras.

1 Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, artículo 3, numeral 1.

Ser originario habla de una estrecha relación con el espacio que se habita, con el cielo que cobija. Ser originario se refiere a la estrecha conexión con la tierra y todas sus formas de vida, con el cosmos y sus fenómenos naturales. La presencia del hombre indígena americano transformó el paisaje y el paisaje lo transformó. Debe considerarse que el indígena “era” aún antes de la llegada del europeo. Es decir, estos pueblos originarios ya poseían identidad antes de la conquista. Como grupos sociales contaban con la memoria para conservar sus costumbres, así como con un sistema social estructurado basado en la convivencia en comunidad y el intercambio constante con la naturaleza. Para Bonfil (2000):

El indio nace cuando Colón toma posesión de la isla Hispaniola a nombre de los Reyes Católicos. Antes del descubrimiento europeo la población del Continente Americano estaba formada por una gran cantidad de sociedades diferentes, cada una con su propia identidad, que se hallaban en grados distintos de desarrollo evolutivo (p. 110-111).

La categoría “indio”, para hacer referencia al aborigen americano, surge a partir de ese encuentro intercontinental. Previo a este hecho el hombre europeo utilizaba el término para referirse al habitante de las Indias Orientales, un punto distante de América. Ahora, con la presencia europea en el continente surge una nueva forma de analizar al hombre. El indio, es uno de los tres elementos configuradores del latinoamericano, aunque desde ciertas perspectivas esta puede ser una denominación estigmatizante.

Actualmente las comunidades indígenas americanas a pesar de las constantes amenazas de perder su legado sociocultural continúan en pie defendiendo sus derechos y en la mayoría de los casos protegiendo sus ecosistemas. Desde el momento en que el hombre desarrolló la agricultura como medio de subsistencia comenzó su arraigo con la tierra. Ocupó territorios a lo largo y ancho del continente estableciéndose como grupos sociales y adaptándose al medio. En las noches estrelladas se reunía entorno al fuego para contar sus historias de caza, siembra, pesca y sobrevivencia. Allí también rememoraba sus ancestros y transmitía costumbres y rituales a los más jóvenes. La oralidad se convirtió en una de las pedagogías más determinantes y características de los pueblos originarios, en tanto forma de transmitir y adquirir conocimientos.



Caura, 2013 / Fuente: Igor Castillo

La triada conformada por el blanco europeo, el negro africano y el indígena americano dan inicio al proceso de mestizaje étnico en América. Con respecto al término indio o indígena Bonfil señala que no existe un único criterio para definir el concepto “indio”, en todo caso, esta categoría permite ser abordada desde diferentes aspectos conceptuales. En tal sentido Bonfil afirma “En general cualquier intento por definir a la población indígena de acuerdo con un solo criterio, se considera insuficiente” (p.106).

Pereira (2004) comenta con respecto a la presencia indígena en Venezuela y lo que aún pervive en la cultura y forma parte de la idiosincrasia del país:



Caura, 2013
Fuente: Igor Castillo

No sólo los rasgos fisonómicos (...) también sus modos de estar en la tierra, su vivir en armonía con la totalidad cósmica, sus artes, sus literaturas, sus ciencias, su ética, sus cosmogonías, sus mitos, sus tradiciones, hechuras, artesanías, orfebrerías, artificios, su pan de maíz y de yuca, sus condumios y ambrosías, sus aderezos, sus avíos, los nombres de sus montañas, ríos, plantas y animales (p.13-14).

En Venezuela los pueblos indígenas se encuentran, de acuerdo con Pereira “casi sólo en las zonas fronterizas de oriente, occidente y sur del país” (p. 24). En estos territorios se encuentran asentadas importantes comunidades que conservan costumbres y modos de subsistencia propios de los grupos originarios. Los estados con mayor representación indígena en el país son Amazonas, Delta Amacuro, Bolívar y Zulia.²

Así como en Venezuela, en todo el continente americano se encuentran comunidades ancestrales que han logrado conservar, al menos en parte, sus historias de creación, sus mitos y costumbres. A partir de esta búsqueda ontológica surgen las cosmogonías como forma de dar explicación a la vida y a la muerte, al universo que les rodeaba. Carbonell (2003) señala: “Cada ser vivo construye el mundo en el que existe a partir de su propio territorio cognitivo” (p.9).

² El estado Amazonas con un total de 61,4%, allí se encuentran las etnias yanomami, yekuana, el estado Delta Amacuro es el segundo estado con mayor población indígena en el país con un 26,6% los warao y arawacs son los grupos indígenas presentes en esta entidad, el estado Bolívar cuenta con un 3,5% de población indígena kariña, pemón y yekuana son parte de los grupos presentes; el estado Zulia con un 1,6% de población indígena y cuyos grupos presentes son los Añú, wayuu, yukpa.

Y ese territorio de conocimiento para el aborígen lo constituía su entorno inmediato, los ríos, los bosques, las cuevas, las otras especies que le acompañaban, pero también alzaba la vista y en el firmamento encontraba inspiración, inquietudes y también respuestas. Así, durante miles de años la humanidad ha ocupado un lugar en el planeta, ha estado conectada a su ser interior más allá de lo racional.

En contraposición a este pensamiento propio de los pueblos originarios surgió en el siglo XIX el pensamiento racionalista proveniente de Europa que se oponía radicalmente a las interpretaciones cósmicas de los amerindios. En tal sentido Gavilán (2011) afirma:

A partir de las ideas de Platón y Aristóteles, los racionalistas y positivistas crearon los principios científicos modernos, las teorías acerca del mundo en que vivimos, el cosmos, la naturaleza y la sociedad humana. Esta era la forma tradicional y normal del modo de pensar” (p.3).

Ante estas teorías habría que preguntarse qué tan consciente ha vivido el hombre con respecto a la existencia de otras culturas ¿Es posible rescatar al menos en parte esa visión ancestral del universo? ¿Cómo afecta a las sociedades occidentales el hecho de querer obviar las culturas aborígenes? Con el predominio del pensamiento científico positivista que se implantó en el mundo occidental se perdió mucho del legado indígena. Esta situación se convierte en desventaja para las sociedades actuales, al soslayar o peor aún, negar estas cosmovisiones que cuentan el origen del universo y del hombre mismo. Con respecto a este tema Gavilán comenta:

Los pueblos originarios antiguos sabían interpretar los mensajes de la naturaleza, conocían el sentido de los vientos, de las nubes, de las mareas, el comportamiento de la naturaleza, de las aguas de los ríos, de los lagos y del mar. La misma naturaleza se encargaba de avisar a los hombres sus cambios permanentes, a objeto de no producir daños en la sociedad humana (p. 89).

Las historias primitivas de los pueblos conocidas como mitos enriquecen la multiculturalidad de una nación. Galeano (1990) en referencia a estas cosmovisiones ancestrales comenta: “La leyenda y el mito son fuente de conocimiento porque han sido los medios de los que dispuso la memoria del vencido para no ser aniquilado.



Sanema , 2013 / Fuente: Igor Castillo

El mito y la leyenda son metáforas colectivas”. Los mitos pueden diferir en su contenido, pero son, en esencia, la explicación dada por los hombres a todo cuanto es vital o afectaba la vida sobre la tierra. Los mitos poseen elementos comunes a diferentes culturas. Estos elementos suelen ser los astros como el sol, la luna, las estrellas; los elementos de la naturaleza como el agua en diferentes formas, el fuego o los volcanes.

Las cosmogonías amerindias son historias que relatan la relación hombre-cosmos, los ciclos vitales y los fenómenos naturales. Para Carbonell “Los hombres siempre han tenido una intuición de lo divino, la idea de lo infinito, que deriva de sus experiencias sensoriales. Todo conocimiento humano llega a través de los sentidos, en ellos basa todo su raciocinio” (p.1). Todas estas historias del imaginario aborígen se manifestaban por medio de la palabra, del canto, de la representación; de esta manera se conectan con sus antepasados, con su realidad y con las generaciones jóvenes de la tribu, es decir, los ciclos cronológicos desde la visión de los pueblos originarios.

La transmisión de saberes, costumbres y valores de la comunidad constituían un legado importante de cada generación y en ese constante intercambio residía la sabiduría de los pueblos. Las comunidades desarrollaron formas de vida en estrecha relación con el espacio que habitaban. Con respecto al tiempo su concepción era particular y dista bastante de la forma en que se calcula el tiempo en las sociedades actuales.

Para los pueblos aborígenes sus costumbres, su modo de existencia dependía de lo que la naturaleza les proporcionaba. De esta manera mantenían un intercambio constante, un equilibrio vital que permitía la renovación de toda forma de vida. En sus cosmogonías incluían elementos de la naturaleza, seres algunas veces con características antropomórficas o zoomórficas pero siempre presentes en el imaginario colectivo. Asimismo, la naturaleza representaba un espacio de sanación, de encuentro, de sustento y de comunión con los ancestros. Todo en ella era cercano, respetado y familiar. Así, el río, el árbol, el viento, el venado, el tigre o el guanaco eran considerados como hermanos del hombre, parte esencial del todo cósmico.

Por tal motivo poseían los mismos derechos del hombre de habitar la tierra. De este respeto por cada especie viviente parte la



Yekwana, 2013 / Fuente: Igor Castillo

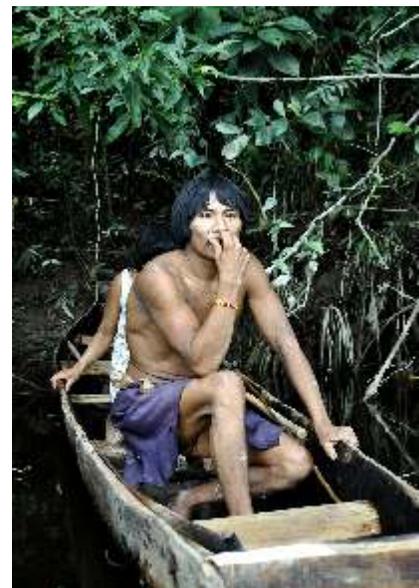
sabiduría de los indígenas. En tal sentido es pertinente recordar un hecho histórico. En el año 1854 un jefe indio de Norteamérica llamado Seattle expresó su descontento ante la oferta del presidente de los Estados Unidos de comprar los territorios que ocupaba su pueblo.

De acuerdo con Pereira este manifiesto “constituye un preciado legado de los movimientos ecologistas de todo el mundo” (p. 19). El jefe indio expone las razones por las cuales considera absurda la oferta del presidente. “El hombre blanco trata a la madre tierra y a su hermano el firmamento como si fueran simples cosas que se compran”. “Nuestro modo de vida es muy diferente al de ustedes”. (p. 21). En estas sentencias se evidencia la relación del indígena con la tierra que ocupa, su sentido de respeto por lo que hay bajo sus pies y sobre su cabeza. En contraste considera incomprensible la actitud del hombre blanco hacia la naturaleza.

La conexión del aborígen con el espacio ha ido más allá de lo terrenal. También en lo extraterrenal ha conseguido inspiración y ha buscado respuestas a su propio destino. El cosmos, como lo señala Vacas (2007) “es un concepto tremendamente abstracto “sin embargo cada comunidad originaria ha sabido interpretar los fenómenos naturales y el movimiento de los cuerpos celestes. Las cosmovisiones son manifestaciones culturales que enriquecen los imaginarios.

Los pueblos indígenas venezolanos poseen cosmogonías valiosas. Son mitos que narran el origen de la humanidad y de todo lo que habita sobre el planeta. Con respecto al mito Carretero (2006) afirma que “Es el resultado de una espontánea creatividad mediante la cual el hombre amplifica el horizonte de su experiencia vital” (p.110). De acuerdo con este enfoque el mito permite ver más allá, permite trascender la racionalidad, dar interpretaciones alternas al orden cósmico. En el caso de la etnia Yeku'ana o Maquiritare del Amazonas venezolano, una de las principales cosmogonías es Mara'huaka, historia oral recogida por el geólogo y etnógrafo francés Marc de Civrieux.

La extensa y variada mitología aborígen americana en algunos casos ha podido ser rescatada y sistematizada, es decir, transcrita en un sistema alfabético al español y a otras lenguas. Es así como ha sucedido en La Patagonia argentina con el rescate de la lengua yagán, una de las lenguas aborígenes de la zona, de la cual se ha logrado rescatar gran



Pareja hoti, 2013 / Fuente: Igor Castillo

parte del léxico para recogerlo en un diccionario. En Venezuela, la región zuliana, con una importante población indígena, mayormente Wayúu, un hombre llamado Miguel Ángel Jusayú, miembro de esta comunidad, rescató muchas historias de sus ancestros. Jusayú aun cuando fue invidente desde niño, tuvo la sensibilidad necesaria para entender la importancia de su pueblo y hacerse portavoz de las múltiples historias que él mismo escuchó en su niñez.

Jusayú fue investigador, narrador y recopilador de historias de su etnia para lo cual aprendió el uso del sistema Braille. Hoy, el pueblo wayúu reconoce la invaluable labor realizada por Jusayú para preservar la historia aborígen. Como lo expresa Fuenmayor (2011) “La obra narrativa de Miguel Ángel Jusayú y sus estudios gramaticales del wayuunaiki constituyen un aporte invaluable en la comprensión de la cultura del pueblo wayúu” (p.37).

Sin duda, la oralidad adquiere un valor supremo en las culturas ágrafas. Mediante la palabra se crean mundos. Las literaturas indígenas son, como lo expresa Armellada y Bentivenga “literaturas vivas y circulantes” (p.8) porque están basadas en la oralidad. La palabra como piedra angular del lenguaje uno de los métodos de subsistencia más eficaces. La palabra es creadora y lleva implícita la historia de los pueblos. Uslar Pietri decía “nombrar es crear”. Por lo tanto, la oralidad en los pueblos originarios adquiere carácter de literatura. León-Portilla (1989) hace mención a “los textos fielmente memorizados” por mayas y nahuas en sus “centros prehispánicos de educación, donde se enseñaban a los estudiantes, además de otras cosas, las viejas historias de cuanto había sucedido, año por año, tal como se consignaba en sus códices” (p.7)

Es evidente entonces esta práctica ancestral entre los pueblos originarios de América Central y que señala, por una parte, la importancia que tenía para ellos la oralidad, junto con la escritura ideográfica y por otra el respeto hacia los ancianos tenidos por sabios y portadores del conocimiento que era necesario transmitir a los jóvenes.

En el ámbito de la literatura latinoamericana también se ha escrito acerca de las culturas aborígenes. En las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI los autores han dejado escuchar la voz del otro, la voz del conquistado, del indígena. Es el caso de la novela *La tierra del Fuego* (Iparraguirre, 1998).



Sanema, 2013 / Fuente: Igor Castillo

El indígena Omoy Lume bautizado por los ingleses como Jemmy Button vive en una comunidad aborígen de la Patagonia argentina. Pertenece a la etnia Yagán o Yámana, pueblo canoero que vivía sobre todo de la pesca. Button vive una experiencia de desarraigo y transculturación al ser llevado junto con otros tres indígenas a Europa. Durante el viaje hace amistad con un joven argentino, hijo de un teniente inglés. De este encuentro entre dos hombres de diferentes culturas surgen muchas interrogantes al tratar de comprender la forma de vida del otro. Guevara, el joven argentino expresa con respecto a los Yagán:

Son los más indigentes de la tierra. Viven y sobreviven y su lucha es simple y natural y hasta diría que heroica en aquellos lugares desolados, su vida comunitaria está por encima del individuo, por lo que no hay engaños ni explotación ni desprecio. En mi tierra no hay diablo, me dijo Button una vez (p. 121).

La tierra del Fuego conforma el último reducto del territorio argentino, el extremo más austral del continente americano. Sin duda las condiciones de clima y alimentación serían extremas para el siglo XIX. La sobrevivencia y el apego hacia las leyes naturales de convivencia con el medio ambiente eran fundamentales para los yámana. Se puede afirmar que la importancia que tienen dichas comunidades para la conformación de las sociedades en todo el continente es invaluable. El indígena representa una de las tres principales culturas que dieron origen a la identidad del latinoamericano.

En la novela *La tierra del Fuego* Button es el hombre aborígen, el hombre cuya comunidad existe a través de la naturaleza, donde se genera, inevitablemente, una relación transformadora de carácter bidireccional. Las comunidades aborígenes honran su espacio en cada acción.

Es necesario respetar las particularidades de estos pueblos indígenas. América se fundó sobre el imaginario indígena, aunque se pretendió borrar cada noción del mundo ancestral que poseían estos hombres. Vacas afirma: "Las sociedades indígenas americanas han hecho una lectura propia del universo no exenta, claro está, a los procesos históricos en que tales culturas se encuentran insertas". Muestra de ello lo constituyen las cosmogonías mesoamericanas. En Guatemala o México, por ejemplo, existen relatos míticos en los cuales se hacen difusas las líneas entre lo real histórico y lo imaginario.



Comunidad Yukpa Ayapaina, 2013
Fuente: Igor Castillo

Los mitos representan la columna de donde se deriva la memoria de estos pueblos.

El cuento de Augusto Monterroso *El eclipse* (1940) aun cuando no forma parte de las cosmogonías sí expone en lenguaje literario la doble visión de un acontecimiento. El fraile desafortunado que se pierde en la selva de Guatemala y los indígenas que conocen de memoria los futuros eventos cósmicos. El cuento a su vez representa la oposición entre la cultura occidental y europea dominante y la cultura aborígena. Los conocimientos son semejantes pero la fuente que los provee difiere en cada caso. La sabiduría de los pueblos indígenas proviene de la observación, de la intuición. Este saber es tanto o más valioso como lo es el conocimiento aristotélico de los frailes españoles.

Cada grupo humano, cada sociedad posee mitos fundacionales y estos muchas veces responden al carácter dual o binario que rige el cosmos y que se representan mediante rituales. Hombre-mujer, día-noche, luna-sol, bien-mal, entre otras dualidades. En la cultura Selknam de La Patagonia subsiste un mito que da respuesta a la presencia del sol y la luna en el firmamento y de porqué los hombres se reúnen en una choza lejos de la mirada y la presencia femenina para decidir el destino del clan.

Carbonell lo expone así: “Los selknam establecen la periodicidad del día como la persecución a la luna, mujer diabólica que huyó a los cielos y se transforma de luna creciente a luna menguante para engañar y devorar a los hombres” (p.3). La persecución la hace un hombre quien posteriormente se convierte en el sol. En esta mitología como en las de las comunidades indígenas venezolanas, los hombres se transforman en animales. El cambio también puede ocurrir en sentido contrario.

Las realidades socioculturales están en constante cambio. Estos cambios requieren de nuestra disposición a conservar en buena medida las tradiciones de las culturas aborígenas con la finalidad de no perder la conexión primaria con la realidad circundante. Armellada y Bentivenga (1980) escriben al respecto:

Aunque las culturas indígenas no sean “la esencia” sino una de las partes integrantes de nuestra esencia nacional, que es multiforme (cobriza, blanca y negra), sí vale la pena hiperbolizar sus valores. Siendo los más antiguos y los más variados nuestros Pueblos Aborígenes, en ellos tenemos una riqueza literaria, que no debe perderse por desconocimiento o menosprecio y que sí debe sumarse al acervo cultural de la Nación (p.10-11).

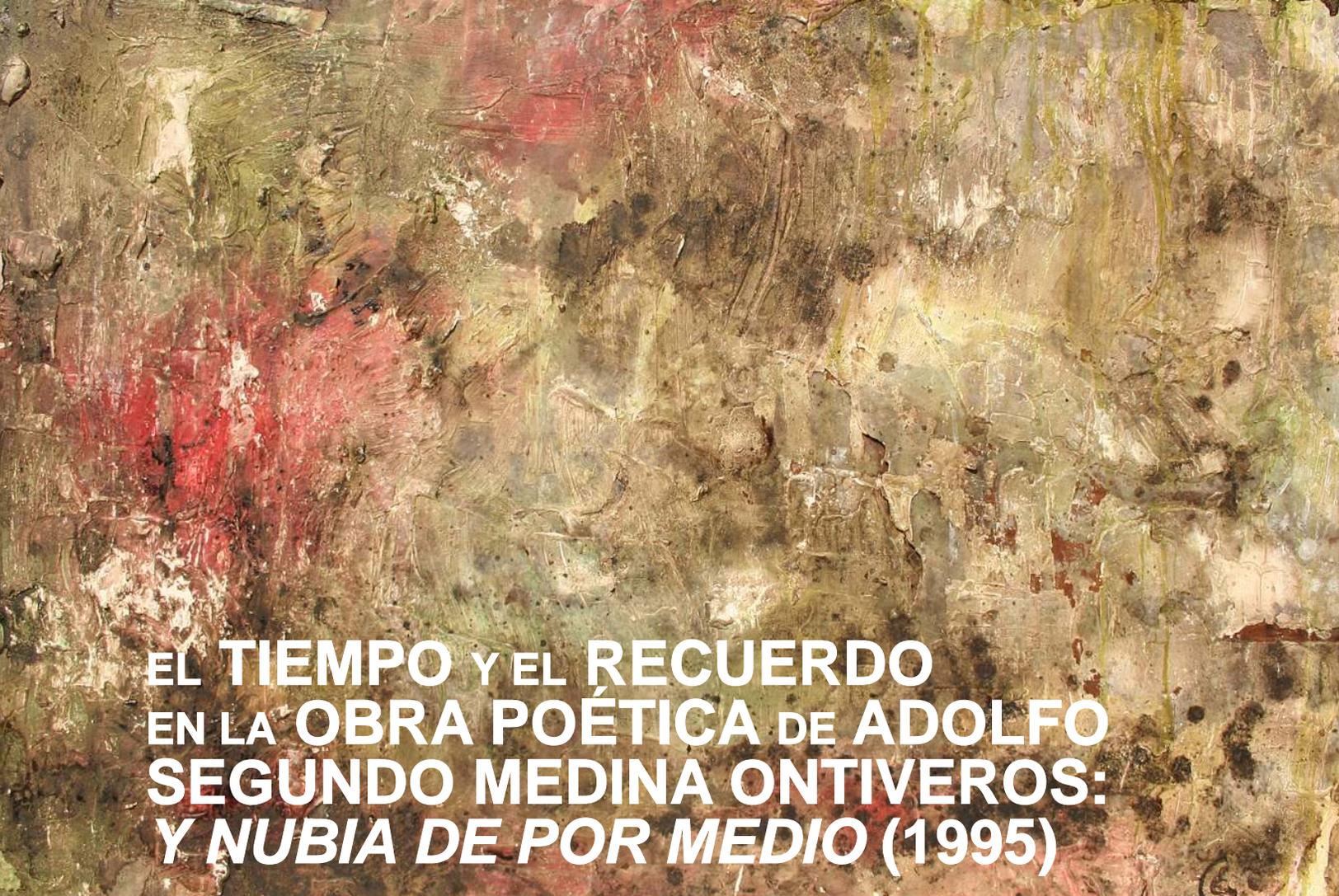


Comunidad Yukpa Ayapaina, 2013
Fuente: Igor Castillo

Las sociedades actuales deben valorar las culturas indígenas, reconectarse con su sabiduría que propone la necesidad de entender al individuo como parte de un todo. Son esas prácticas solidarias no solo con la naturaleza sino con los semejantes las que propiciarán el bienestar colectivo de esa humanidad pluricultural que conforma la identidad latinoamericana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Armellada, C. y Bentivenga, C. (1980). *Literaturas indígenas venezolanas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bonfil, G. (2000). *El concepto de indio en América*. Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas. UNAM. Vol.9
- Carbonell, B. (2003). *Cosmología y chamanismo en Patagonia*. *Gazeta de Antropología*. 19, artículo 09.
- Carretero, Á. (2006). *La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea*. *Política y sociedad*. 2 (43). pp. 107-126.
- Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (1999). Caracas.
- Fuenmayor, M. (2011). *El wayuunaiki, de la oralidad a la escritura*. *Así somos*. Sept: oct. Año 4, núm. 9. pp. 35-38.
- Galeano, E. (1990). Mitos, Dios. Entrevista a Eduardo Galeano en Ecuador quien nos habla sobre la historia no oficial de América Latina. Documento audiovisual preservado por Cinemateca Nacional del Ecuador, una realización de Centro de Educación Popular CEDEP en 1990. <https://www.youtube.com/watch?v=AxeneAEYhTE>
- Gavilán, V. (2011). *El pensamiento en espiral*. Santiago de Chile.
- Iparraguirre, S. (1998). *La tierra del fuego*. Buenos Aires: Punto de lectura.
- León-Portilla, M. (1989). *La visión de los vencidos*. UNAM.
- Monterroso, A. (1994). *Sinfonía concluida y otros cuentos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Pereira, G. (2004). *El legado indígena*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Uslar, A. (1986). *Godos, insurgentes y visionarios*. Barcelona: Seix Barral.
- Vacas, V. (2007). Imaginando el universo. Espacio y cosmos en las sociedades amerindias. *Gazeta de Antropología*, 23, Artículo 10.



EL TIEMPO Y EL RECUERDO EN LA OBRA POÉTICA DE ADOLFO SEGUNDO MEDINA ONTIVEROS: *Y NUBIA DE POR MEDIO* (1995)

Enrique Gandica / Serie Acción Naturaleza / 2009 / mixta sobre madera / 120 x 180 cm

Recibido: 14-03-2019
Aceptado: 18-05-2019

Andrés Enrique Labrador Rondón
Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez
Núcleo La Grita-Táchira, Venezuela
E-mail: enriorion@gmail.com

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo realizar un acercamiento al tiempo y el recuerdo en la obra poética de Adolfo Segundo Medina Ontiveros: *Y Nubia de por Medio* (1995) desde el enfoque fenomenológico de Cuesta Abad (2001). Para llegar al entendimiento e interpretación de la obra, se pensó en el lenguaje como fenómeno ontológico para entender el ser que tiene el poeta en su obra a partir de una paradoja: la eternidad en el instante. Se concluyó que el tiempo y el recuerdo definidos por Cuesta Abad dan respuesta a la manifestación constante y persistente de la paradoja de la eternidad en el instante, presente en un continuo temporal captado unitariamente en la estructura existencial del hombre. Y esto se hizo recurrente en el fluir de los instantes cotidianos del vivir y en la rememoración que va desde el tiempo objetivo al subjetivo. Ante lo que se podría confirmar que el ser del poeta no está anclado en la permanencia de la perduración o eternidad sino que se encuentra fugitivo en su instante transitivo del ahora, en un devenir que autentifica el sentimiento o el sentido de su finitud.

Palabras claves: Tiempo; Recuerdo; *Y Nubia de por medio*; Adolfo Segundo Medina; Poesía; Temporalidad.

TIME AND MEMORIES IN THE POETIC WORK OF ADOLFO SEGUNDO MEDINA ONTIVEROS: Y NUBIA DE POR MEDIO (1995)

Abstract

The objective of this article is to approach time and memory in the poetic work of Adolfo Segundo Medina Ontiveros: *Y Nubia de por Medio* (1995) from the phenomenological perspective of Cuesta Abad (2001). To reach the understanding and interpretation of the work, he found himself in language as an ontological phenomenon to understand the being that the poet has in his work from a paradox: eternity in the instant. It was concluded that time and memory defined by Cuesta Abad respond to the constant and persistent manifestation of the paradox of eternity in the instant, present in a temporal continuum captured unitarily in the existential structure of man. And this became recurrent in the flow of everyday moments of living and in remembrance that goes from objective to subjective time. Given what could confirm that the poet's being is not anchored in the permanence of perdition or eternity, but is fugitive in its transitive moment of now, in a becoming that authenticates the feeling or the sense of its finitude.

Key words: Time; Memory; *Y Nubia de por medio*; Adolfo Segundo Medina; Poetry; Temporality.

1. Introducción

*Podrán arrebatarme el presente,
el mañana quizás.
Pero el ayer, jamás.
Tu recuerdo
perdurará para siempre en mi memoria
Del libro: El extraño en el vergel
Augusto Fábrega. Marzo, 1990*

La producción poética de la poesía contemporánea venezolana se enmarca en el tiempo y la palabra de un ser que dialoga con la acuarela del paisaje. Es un género que abarca el ser y la existencia del hombre a través de un diálogo con el tiempo, el paisaje, el mar, la montaña, los campanarios, la oscuridad y el silencio de la noche. Su estudio ha dado lugar a una producción poética centrada, por una parte, en la búsqueda de nuevos lenguajes poéticos con especial inclinación a ciertos elementos del habla cotidiana basados en lo fragmentario y, en otro sentido, al uso frecuente de términos (noche, muerte, desencuentro, encanto, imposibilidad) atrapado en el fluir del tiempo.

De ahí, la poesía se oriente hacia un campo que tiene por común denominador una escritura que circula entre el tiempo y el recuerdo. Sin embargo, estos se presentan como un problema, acaso el más vital para el hombre debido a que representa lo efímero, lo fugaz de

lo existente sobre la tierra. Es una extensión lineal que transcurre del pasado al futuro en una sustancia dinámica capaz de producir determinados efectos al mismo hombre quien se funde en una temporalidad que irrumpe: el evento y la singularidad en ese horizonte que despoja y desarticula su potencial. El tiempo, entonces, adquiere una configuración espacial, de la cual toda diacronía ha sido expulsada, dando lugar a una presencia y disponibilidades desoladoras y absolutas que conducen a la comprensión del sujeto en el ahí del tiempo y el recuerdo.

Se realiza un acercamiento desde el enfoque fenomenológico de Cuesta Abad (2001) a partir de los conceptos de tiempo y recuerdo presentes en la obra de Segundo Medina en *Y Nubia de por Medio* (1995) puesto que, para llegar al entendimiento e interpretación de la obra, se requiere pensar en el lenguaje como fenómeno ontológico que permita se entienda el ser que tiene el poeta en su obra a partir de una paradoja: la eternidad en el instante: “En un *instante continuo* se cifra la magnitud temporal que la visión capta unitariamente” (Cuesta Abad, 1991, p. 48), se busca develar ese fluir en la estructura existencial del hombre, en el ahí temporal de los ahora.

2. El tiempo

El tiempo es una condición vinculada a la existencia del yo, de este modo, el recuerdo y el tiempo están abiertos y desplegados el uno para el otro, si no hubiese tiempo, tampoco habría recuerdo. Así, el recuerdo hace vulnerable al hombre para sentir y sufrir. Al mismo tiempo, existe un limitado espacio para la vida, lo que indica que el hombre depende del tiempo y el recuerdo, sólo existe por él: “El tiempo es la esfera del acontecer humano (...) es la medida última de todas las cosas y, sobre todo, del ser temporal” (Cuesta Abad, 1991, p. 47). El tiempo sería la presencia del pasado en una actualidad que persiste en la eternidad, una magnitud continua y discontinua que se conecta con y hacia el pasado y el futuro. Da origen a una conexión limítrofe en una línea continua de ahora que hilan los instantes en el paso temporal que delimita la magnitud del tiempo. El límite conecta el acontecimiento del presente (el hecho que tiene lugar) con la continuidad permanente que se despliega hacia sí, en los ahora.

El tiempo no solo se repite o retorna en forma circular y eternamente, sino que también todo lo que tiene un principio y un fin se genera y destruye en el devenir de todo momento que pasa. Así el pasado se presenta como más real y duradero que el presente, en cuanto este último es solo un reflejo que desaparece, lo único percedero es el recuerdo, por cuanto deja huella, tal como en las películas y las fotografías el tiempo queda esculpido como un recuerdo que puede ser observado y recordado una e infinidad de veces.

2.1. Los instantes

El instante marca la magnitud temporal es visto como la revelación de un relámpago, parte desde el momento originario que es descender por la escala del tiempo que pasa de los años a los meses, y de éstos a los días, las horas y los minutos, hasta estrellarse sin remedio contra el instante, en este punto más breve del tiempo, hay una frontera con el instinto de segmentación que lleva a darse cuenta, como San Agustín (354 - 430 d.c.), de que en ese linde inexorable radica la única instancia de lo real en el tiempo, el único episodio efectivamente tangible de la temporalidad. Quizá el tiempo, tal como se conoce no es más que el despliegue incesante de los momentos de un instante gigantesco. Si se mira adentro del instante, se ve lo descomunamente minúsculo, que marca la duración propia del instante poético.

El instante “(...) revela su continuidad, en la mirada sinóptica y frontal de un ojo que refleja internamente la faz dorsal del tiempo, de otro tiempo” (Cuesta Abad, 2001, p. 52), se confina en su presente, de forma continua, cifra su magnitud temporal: “El instante pasado es absolutamente irreparable, y el instante futuro es inevitable, esto no se puede hacer evidente de una manera puramente lógica, impera sobre los acontecimientos en el tiempo, no sobre el mismo tiempo”. (Toboso, 2004, p. 14).

La visión capta únicamente y que puede ser ópticamente recordado, se compone en un todo de principio, medio y fin, es decir, tiene como instante poético una neutralidad crónica, de esta forma el instante en la obra poética es lo sublime de la magnitud temporal. Lo infinito del instante poético se manifiesta como la duración sin espesor, como la hora interior, estéticamente inasible. Es una infinitud presente en el yo-aquí-ahora del sujeto. Poéticamente, el sujeto es el aquí y el ahora, es su ahora mismo sinóptico¹ y sináptico².

1 Que presenta las partes principales de un asunto de manera clara, rápida y resumida. (RAE, 2014)

2 Lugar de comunicación entre las neuronas que encierra muchos secretos.

El sujeto posee un cúmulo de información que estructura en instantes instalado de su devenir temporal. Pero el instante poético, coincide con el devenir del ahora en la presencia, la permanencia vacante de un tiempo poetizado por la palabra, de una temporalidad que sobreviene poética desde el silencio que predomina en todo lo dicho y lo no dicho.

El fluir del tiempo, como indicador de los instantes se va a definir desde un ser contándose al que se refiere la temporalidad, como gran eje simbólico de lo cultural, pone en juego niveles muy distintos de continuidad y discontinuidad de los individuos y las sociedades con respecto a sí mismos. Dicho en otras palabras, enlaza, en los distintos contextos culturales así configurados, con la doble perspectiva de la reproducción y la transgresión de los patrones de interacción, los códigos afectivos-cognitivos y los órdenes institucionales prevaletentes en los diversos marcos socio-históricos.

2.2. Sucesión de *ahoras*

El tiempo se suspende en su devenir mismo, se tensa en la suspensión de todo advenimiento: “Él ahora es la continuidad del tiempo (...) y conjunta el tiempo pasado y futuro” (Cuesta Abad, 2001, p. 39). El tiempo se divide en puntos temporales: Él ahora es la noche, es el mediodía, se le toma como aquello, que es conservado, un estar siendo, es decir él ahora es. El ahora nunca pasa, siempre va a ser ahora. La metáfora elíptica del poeta siempre dice: Yo soy el ahora, que se ubica en el presente continuo.

La distinción de *ahoras* implica la sucesión de sensaciones: “No podemos ahora ver u oír en sentido propio lo que vimos el año pasado o escuchamos esta mañana” (Aois, 2007, p. 287), en este sentido, la diferencia no radica sólo en la magnitud de la distancia temporal, respecto del ahora presente comparado con el que se da entre los dos *ahoras*, sino que parece modos diferentes de hacerse manifiesto lo anterior.

Sin embargo, la sucesión es un percibir sucesivo. El ahora interior y lo intermedio entre el ahora anterior y el posterior no son recordados al percibir el tiempo, sino que son percibidos. De esta manera, en el tiempo presente hay una cierta unidad presencial, lo que pone de manifiesto que cuasi percibir se representa por el recuerdo.



Segundo Medina
Fuente: rubiocultural.blogspot.com

Para poder explicar la referencialidad del tiempo, en sus ahora es esencial ubicarlos en función a los deícticos³ temporales, tal como se registra a continuación en el cuadro 1:

Cuadro 1: Deícticos espacio-temporales

Período-momento	Consecuencias del carácter impreciso del tiempo, o si queremos del carácter expansivo, del ahora, o del aquí. Él ahora puede referirse tanto a un momento absolutamente preciso (pensemos en el ¡ahora! Con que se inicia una carrera o en la expresión las doce en punto), o a un período de tiempo más o menos vago (esta tarde, esta noche), todo dentro de interpretaciones, en ocasiones, más subjetivas que reflejo de la propia objetividad temporal.
Ahora-entonces	Que unos interpretan como organizados en “pasado, presente y futuro”, organización que ha obtenido más fortuna en el campo de la teoría gramatical, y otros, como “pasado-no pasado”, o bien como “presente-no presente”
Antes-después	Referida siempre a un punto de referencia y que, en algunos casos, va servir como delimitación semántica entre los tiempos deícticos referidos al pasado y los sistemas de tiempos referidos al futuro. Que divide el tiempo en dos mitades una prospectiva y otra retrospectiva y, como consecuencia de ello.
Unidades del calendario	Con un “origo”, absoluto, aunque ciertamente de carácter cultural en muchos casos (fechas) y “unidades no regidas por el calendario”, en general las que tienen como punto de referencia el acto de habla.
Unidades (ciclos) Frecuencia	Que, según las lenguas ofrece una interesante variación de tipo cultural (días, noche, meses, lunas, inviernos).
Anterior-simultáneo-posterior	Un acontecimiento que, en el caso de ser el tiempo del codificador (coding time), es de naturaleza deíctica no coincide por tanto con la división del tiempo en “pasado-presente-futuro” (el futuro, por otra parte, ve ampliamente cuestionada su naturaleza temporal dada la fuerte carga modal de que consta; en el indoeuropeo.

Fuente: Vicente, J. (1994:95).

3 Se consideran deícticos todos aquellos elementos lingüísticos o léxicos que sirven para señalar y referirse a lo presente. En el relato y en el discurso referido esos elementos no tienen cabida y hay que reemplazarlos por otros (anafóricos) cuya función señalizadora consiste en referirse retrospectivamente a lo ausente, pero ya conocido. La deixis no solo proporciona las coordenadas espacio-temporales, sino sobre todo, las coordenadas pragmáticas. Diccionario de lingüística, Theodor Lewandowski, Cátedra, Madrid, 1982 / Sonsoles Fernández, comunicación personal, 1993 y Mainguéau, D., Introducción a los métodos del análisis del discurso, Hachette, Buenos Aires, 1980.

Las coordenadas temporales, mediante los deícticos, permiten se maneje una corriente unidimensional y unidireccional, es decir, un suceso es anterior, simultáneo o posterior a otro, estableciéndose muchas de las referencias temporales explícitamente en estos términos. De este modo, el estar ahí, se concreta en los potenciales referentes de los términos locales y temporales, mediante dos maneras de representar el tiempo: “(...) una que entiende al mundo como constante (el tiempo lo que corre: la semana que viene/la semana pasada), y otra que entiende el tiempo como constante (en este caso el mundo es lo que corre: la semana anterior/la semana posterior)” (Vicente, 1994, p. 96). Así, el tiempo se puede localizar como un acontecimiento sobre el eje antes/después.

2.3. Tiempo objetivo o las mediciones del tiempo

El tiempo objetivo se relaciona con el dejarse caer hacia atrás el objeto no cambia su posición absoluta, sino lo que se modifica es el tamaño de intervalo que lo separa del ahora actual. Así la cadena de recuerdos primarios sustenta la objetividad de cada punto temporal y del contenido que le corresponde. Es decir, el tiempo objetivo, es el resultado de un trabajo o rendimiento efectuado por la rememoración a posteriori, lo que implicaría la reconstrucción de toda la cadena retencional que va desde lo rememorado hasta el ahora actual, por ejemplo: “Recupero una percepción pasada de un árbol y puedo luego seguir recordando cómo a esta percepción la sucedía, la percepción de un banco, después de un perro (...) y así hasta llegar al momento presente” (Conde, 2012, p. 65).

En la medida que se reconstruyen la cadena de ahora desde el ahora recordando hasta el ahora actual, se puede hablar de una serie continua que es la que propiamente sería el tiempo objetivo que se constituye a partir de la posibilidad de recordar un mismo objeto como dándose siempre en la misma posición temporal objetiva.

La posibilidad de recuperar un trozo de duración y obtener siempre el mismo contenido, el mismo objeto genera la objetividad del flujo temporal que: “(...) gira en torno a la inexistencia del tiempo por venir, y pretérito que se refiere a su fantasmal paso, en la medida en que así han hecho hincapié en la índole fingida de los tiempos venideros y pasados” (Montero, 1987, p. 257). Pero la objetividad del tiempo es ahora e instantes que surgen como un límite entre una determinada porción de pasado y futuro.

2.4. Tiempo subjetivo o percepción humana del devenir

El tratamiento del tiempo subjetivo está regulado por las leyes psicológicas, pues es el proceso mental del individuo el que, a través de un juego de asociaciones, se proyecta desde su presente a otras dimensiones temporales. Por esta causa, su duración, al margen de lo cronológico, dependerá de la carga afectiva con que se vivan los hechos. Así, cortos, pero intensos minutos se alargarán a la vez que la descripción de largas y tediosas horas se sintetizará en su exposición: “Es el tiempo percibido por la conciencia, capacidad esencial de la mente humana” (Domínguez, 2005, p. 1).

Este tiempo plasma las temporales de distintos modos, dependiendo de si se enfatiza la simultaneidad, la sucesividad, el orden temporal, la duración o la perspectiva temporal, lapso en que: “(...) un individuo experimenta en su vivencia consciente, durante una sucesión de estados mentales, cuando calcula lapsos para actuar, recuerda eventos pasados”(Díaz, 2011, p. 379). En este caso, el tiempo subjetivo, es humano, instalado en la presencia de un devenir representacional en acción/espera/ deseo/esperanza, de un sentido. Es así que el tiempo vivido es una representación del tiempo que se proyecta desde el pasado pasando por el presente al futuro como una función cognitiva superior que implica la autoconciencia pues la conciencia de uno mismo necesariamente se ubica en un contexto espacio/temporal.

3. El recuerdo

El recuerdo es percepción de un objeto con el carácter de ser pasado. La retención es una conciencia de la fase anterior, sino que se trata de un apéndice o prolongación de una intuición singular actual. En el caso del recuerdo reciente, lo único que se da de forma originaria es el carácter temporal del pasado: “El recuerdo es una percepción naciente (...) se manifiesta en una imagen viva que lo revela” (Cuesta Abad, 2001, p. 40). Esto es, el recuerdo es conciencia de la imagen del pasado, cuyo contenido reproduce el retrato fidedigno de lo ya pasado. Recordar implica actualizar la imagen en lo recordado, para mantener el recuerdo presente, pero en lo real, el tiempo ha transcurrido, ha pasado ya hace algún tiempo.

En esta percepción del objeto pasado. La retención es una conciencia de la fase anterior, se trata de un apéndice o prolongación de una intuición

singular actual. En el caso del recuerdo reciente, lo único que se da de forma originaria es el carácter temporal del pasado. Entre el contenido pasado, y el recuerdo reciente hay una pequeña diferencia en torno a la forma como son presentados: el recuerdo reciente realiza un desvanecimiento sobre el contenido que retiene en la imagen, en la que el contenido pasado desvanecido sirve como contenido que se acaba de dar como presente. Aunque, el recuerdo reciente no requiere de la mediación de una imagen, a pesar de ser la reproducción del contenido ya pasado, no es una reproducción en el sentido de conciencia de imagen, en cuanto la memoria:

... no es ni una sensación ni un juicio, sino un estado o afección de uno de los dos cuando ha pasado un tiempo. No hay memoria del ahora en un ahora, sino que de lo presente hay sensación, de lo venidero expectativa y de lo ocurrido recuerdo (Ambroggio, 2011, p. 117).

La superposición del pasado se piensa es una afección producida por la sensación del recordado, entonces de que se acuerda ese ser de un pasado incierto o de un presente venidero por los ahora de un recuerdo. Se recuerda de lo que se era o se fue, en tanto se olvida lo que se es, por eso, la conciencia se constituye sobre la memoria. Es cómplice, tanto del pasado como del porvenir, y da a conocer la textura del tiempo, al mostrar cómo lo nuevo emerge de lo ocurrido. La temporalidad se convierte así, en el telón de fondo de ese desenvolvimiento acumulativo, si la memoria se evade, con ella se desvanecerá el tiempo. Así el tiempo objetivo es esa posibilidad de recuperar un trozo de duración y obtener siempre el mismo contenido, el mismo objeto, genera la objetividad del flujo temporal. Por otro lado, el recuerdo en el tiempo, si existe en un pasado o mejor dicho si existió en un pasar temporal, fluirá entre los dos polos de la memoria individual y de la memoria colectiva.

En síntesis, el tiempo y el recuerdo son dos elementos que actúan en completa interrelación, sin embargo en el recuerdo se considera la rememoración elemental, en cuanto tiene una recuperación inmediata. Al igual, el tiempo posee diferentes funciones, tanto de medición como de conciencia, que ayudan al recuerdo, además, tiene un carácter preeminente en el tiempo del sujeto (ser-ahí) el futuro es más importante que el pasado invade el presente, se mantiene presente en el tiempo y el recuerdo. Son considerados como transitorios, precisamente porque el rasgo distintivo de lo permanente es que perdura y permanece en el tiempo.

4. Contextualización del poeta

Adolfo Segundo Medina pertenece a la generación de los ochenta, para esos momentos la poesía tachirense alcanza un notable espacio de: “(...) ficción latente, en obsesión por lo onírico, en búsqueda de lo desconocido, en religión que rinde culto a lo inefable como también a lo oscuro, en sacerdocio al servicio de la belleza y a lo insondable del universo” (Rojas, 1995. *Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses*- BATT). Su poesía tiene reminiscencias de esa poética que: “Partiendo de lo íntimo personal es explícita y vehemente la intención de expresar un. “Yo poético”, que sea su imagen radical y verdadera, es la búsqueda de la autoafirmación su certeza, su consecuente identidad” (Cerde, 1994, p. 41, *Contexto*).

En este poeta se encuentra una proliferación de enigmas, una expansión del mundo hacia zonas verdaderamente insospechadas, absortas en el misterio del tiempo, y el recuerdo de lo perdido y deseado. Las mismas se convierten en partículas sabias que entran en contacto. Allí, se descubre la pasión que revive y persiste ante lo que se desvanece. Es precisamente en la obra *Y Nubia de por medio (1995)*, **donde resaltan los instantes y horas** en cada verso. Ahí, radica el gran poder de su poesía, siempre está presente la posibilidad de encontrar en ellos una solución de continuidad, una línea evolutiva que no existe, porque su poesía no aspira a un sistema, expresa un pensamiento sí, y muy coherente, por cierto, pero no un aparato.

Su obra posee una unidad profunda que le confiere su avasalladora obsesión por el lenguaje, más bien parece escribir sus palabras como un recurso de espera y, atento intuye que lo oculto necesita derramarse y basta con estar ahí, en el sitio del poema. Por eso su poesía no es angustiosa; sino a veces silenciosa, solitaria y nostálgica. Asimismo, en todos sus poemas existe ese aire de prontitud en cada palabra, para enfatizar la soledad, el silencio, el tiempo pasado y presente; la pasión, angustia, espera, recuerdo, huella, raíces, muerte. Sobre estas consideraciones poéticas:

El mundo y la vida poetizados expresan una experiencia de Adolfo Segundo Medina ya madurada con fuerza pura, en un lenguaje propio, activo en la palabra capital que organiza su mundo cultural e ideológico –“su cosmovisión”, diremos mejor en un discurso estético que es crítica de fondo a la situación socio histórica de nuestra existencia contemporánea. Hay un clima afectivo, sentimental de desencanto, de amargo sabor a vida manoseada, atrapada en marañas de inconsecuencias, coaccionada, agredida (*Los plagios del fuego, 2004*. Prólogo de Cerde, p. 17).

En este orden, su poética trasluce un fondo de recuerdo, de anhelo y desencanto, tras un amargo sabor a desamor. También se refugia en el paisaje que dibuja desde las raíces de los antepasados o el paisaje de cemento que recorre en su vida cotidiana. Allí, revela la verdadera naturaleza del espacio que subyace en una poética de la imaginación, la cual proclama el dominio absoluto del sujeto como yo creador.

Por otro lado, el poeta contiene la creación alentada por su espíritu íntimo, esto es, trata de resolver el gran problema de la relación del hombre con el hombre y con el mundo. Se origina así, el problema de los contrarios, de la otredad, de la heterogeneidad del ser y de la palabra. Esto deja de ser instrumento y se transforma en alumbradora de ámbitos de sentido, campos de relación, donde el poeta desarrolla sus potencialidades conforme a infinitas posibilidades de interrelación con el paisaje, con el mundo y con los demás. Se evidencia en cada uno de los poemas de *Y Nubia de por medio*, donde se plasma con mayor claridad el drama temporal, en una vertiginosa conversión del presente en pasado y viceversa.

En él se muestra la imagen de un gran boquete abierto hacia el alma, imagen que ilustra la pérdida de identidad que supone el paso del pasado al presente y de éste a su disolución en el olvido. Uno de los elementos más notables en este poemario es el uso del tiempo como elemento estructurante. "(...) es el tiempo (el tiempo vital del poeta con propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar (...) eternizar el poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica" (Machado, 1999, p. 168).

En este sentido, la poesía de Medina, es un arte temporal sobre todo cuando usa la palabra tiempo, para eternizar los momentos en una presencia absoluta en un marco irremediable de ausencias. En congruencia se presentarán algunos ejemplos de análisis del texto poético, donde se evidencia la presencia del tiempo y el recuerdo como elementos recurrentes en su poesía.

A la entrada de Las Seis
Nos esperaba La Oficina
A mediodía
o en la tarde
Cuando el Sol
Había empezado a caer
Por los lados de Tres Bocas
(Medina (59) *Y Nubia de por medio*).



Segundo Medina
Fuente: rubiocultural.blogspot.com

Cada momento refleja un estado de ánimo en el sujeto poético que cambia en la medida que se acerca la tarde o entra la noche. De este modo, inicia con el problema existencial del ser ante el inicio cotidiano del día, retoma la angustia de la tarde y la profunda agonía de la noche: "(...) el fluir del tiempo es también un devenir de la soledad o el ahora en que las soledades se transforman en una sola" (Cuesta Abad, 2001, p. 265).

Aquí el **fluir de los instantes** cae en la inmanencia del tiempo interno, efímero de la temporalidad. Conquista la unidad del ser en el tiempo presente que es el tiempo real, situación que permite que el instante exista, pese a la fugacidad registrada en esos deícticos, que se marcan en los poemas con un carácter expansivo a través de los ahoras, remarcados en momentos precisos, que organizan el pasado-presente y futuro.

En el texto *Y Nubia de por Medio* (1995) también resalta el recuerdo reciente y objetivo, el cual se sustenta en la soledad, la melancolía, la desilusión y el paso del tiempo marcados por un tono sentimental. Pero, hace mayor énfasis en la melancolía de las cosas gastadas, cubiertas por la pátina del tiempo, el sentimiento existencial, la preocupación por el ser en el tiempo, se evidencia en el recuerdo y la tristeza:

Son pocos mis recuerdos de la infancia
y ligeros
Más bien como chispazos
No hubo tiempo para macerarlos
Un día dejamos aquellos territorios
Los amigos y la escuela.
(Medina (13) *Y Nubia de por medio*).

Desde un principio se anuncia ese recuerdo reciente como un alumbramiento continuo realizado por la percepción, que se une a un recuerdo explícito dado por la rememoración de la infancia, donde lo que mantiene en la memoria sólo es un chispazo, esta estructura del recuerdo se reactiva al operar y rememorar a través de la imagen: los amigos y la escuela. Los rememora con el objeto originario, no aparecen como presente, sino como pasado, algo pasado, pero, esos recuerdos no se reproducen con fidelidad:

Un aire helado, gris
Casi palpable
Borró de mi memoria
La nitidez de tanto espacio
Luminoso
(Medina (13) *Y Nubia de por medio*).

El sujeto poético recuerda algo, aunque no hay continuidad de la percepción. Aquí surge **el tiempo objetivo**, el recuerdo para reconstruir la cadena retencional que va desde lo rememorado hasta el ahora actual, tal como se aprecia en el siguiente poema:

La Gabarra cruzaba el río Zulia
Nuestro padre manejaba el Güinche
Era para pasar los carros
Y los barriles de petróleo.
El agua del río era amarilla
A mí me parecía
Que siempre era amarilla
Quedaba lejos el río de la casa
Al Sur
Donde se veían las montañas
A mí me parecía
Que todo estaba lejos
Que uno podía perderse
En aquella lejanía
Pero era bonito ver a La Gabarra.
(Medina (63) *Y Nubia de por medio*).

El tiempo objetivo en el recuerdo recupera la percepción de continuación del recuerdo. Describe cómo sucedieron las cosas hasta llegar al momento presente a través de una cadena de imágenes que se dan una detrás de la otra. Se puede decir, que el recuerdo se origina en un plano objetivo, a pesar de la existencia de imágenes que afectan su problema existencial y pierden su nitidez. Aunque, se origina una agudeza en la esencia temporal se reclama una actualización del pasado, que entrega una promesa como proyección del futuro. Esto es, el tiempo vivo de la poesía encarna en un presente suscitador de recuerdos, sin excesivo pesimismo, dentro de una niebla de angustia existencial cuya actuación afecta la condición humana y comprende el tiempo vivo de la poesía para de allí acceder a la visión de un futuro.

Por ello, cada verso de los poemas se hila y entrecruzan, en la medida que el autor navega en un apasionado compás por el tiempo. Pero, por momentos se detiene a reflexionar, recordar, observar sus raíces y las huellas de los antepasados o de un amor que nunca pudo alcanzar, sale de su contemplación, para volver al presente a lo rutinario, a la modernidad donde se refugia para añorar cada instante en el fluir del tiempo.

Así, desanda muy zigzagueante en los recuerdos de la niñez:
la maestra temblosa
fue mi primera maestra
en Kindergarten
Era una vieja gorda y mantecosa
que se estremecía
Como una gelatina
(...)
Siempre me sentaba en sus rodillas
Sin mirarla
Yo sufría el tormento
De sus labios de tocino
(Medina (37) *Y Nubia de por medio*).

Hay una necesidad de cobijo en la infancia, huye hacia un pasado provisto de deseo sexual presente en la figura de la maestra, en sus labios de tocino. Realiza una reminiscencia de la frustración, desde la mirada de la vejez, del amor desengañado que se hace más fuerte, mientras se declinan sus años. Así, se presenta el tiempo como el abismo hacia la nada y el olvido. Es una mensurabilidad⁴ de la naturaleza paradójica del tiempo, ancha y plural.

Este tiempo cronológico hace referencia a la realidad medible por la aglutinación parcelada y útil del tiempo en la recurrencia cotidiana. Un tiempo poético, el tiempo no deslindable⁵ de la existencia. Este se emparenta con lo inconmensurable, con la vivencia, en una fusión del ser y el tiempo: este es **el tiempo objetivo** situado en la base de las conceptualizaciones científicas, técnicas y cronológicas, elemento esencial y primero del enfrentamiento consciente con el mundo y es inseparable del estar consciente, siendo conciencia. Es esa mirada perdida, extraviada, ensimismada del hombre concreto, de carne y hueso singulares, la que se abalanza al no sé qué, sostenido en el movimiento, en el cambio, la que cuestiona el misterio del tiempo, del existiendo.

También hay un **tiempo subjetivo**, esto quiere decir, que se erige en la verticalidad del instante consciente, del instante de enfrentamiento con la realidad despojada de anteriores masticaciones, y se pregunta por el todo, por la vida empapada del movimiento, del cambio pensante y sintiente que se interroga por el doble misterio del existir propio y primero.

Se presenta así, el vivir fluido, sentido, natural que accede al hombre en lo pulsional, intuitivo, instintivo y pasional, demarcado en instantes vivenciales

4 Que puede ser medido o valorado (RAE, 2014)

5 Delimita, separar

que desgarran sin saberlo, el hilo temporal y escapa de él, de su dolor, en un brote vital. Pero, ese **recuerdo**, se vuelve hacia la **rememoración**, reproducción en la que está presente el recuerdo entre las cosas y hechos de lo pasado, que en *Y Nubia de por medio* (1995), adquiere una connotación importante al fijar un **recuerdo espacial**, relacionado con la casa vieja, el puente, los pozos petroleros, la escuela, el puente, la gabarra, y el río: “son pocos mis recuerdos de la infancia/y ligeros/ más bien como chispazos” (13), tal como lo señala Medina, en la entrevista realizada por el investigador:

Y Nubia de por medio, maneja un lenguaje de una persona que narra acontecimientos de su infancia, se supone que esa persona que narra es una persona adulta, pero es como si fuera el lenguaje infantil, con algunos vocablos que dejan entrever que se está hablando como si fuese un niño, entonces en ese instante eso viene hacer un recuerdo de un pasado vivido, entonces en tanto el asume un lenguaje para hablar de su historia y cuando eso está en pasado, él lo asume como un **recuerdo** y también es como si lo estuviese reviviendo en el instante, es lo que yo llamo en esa parte de la teoría literaria, la actualización en el texto literario, y esa actualización en el texto literario es como si esa persona que está allá en ese pasado volviese a ponerse en escena o ese acontecimiento en un presente. (Labrador, 2014, p. 4)

El contenido de esos recuerdos del pasado se convierte en *Y Nubia de por medio*, en la esencia de todos los poemas se maceran abundantes imágenes de esa memoria de la niñez y de la vida misma, de quien mira desde un presente, de la vejez, sobre todo cuando expresa:

Pregunto al Sol de este mediodía
A esta canícula
Por Nubia (...)
A este sol de hoy pregunto
Con más de treinta años de por medio
La carretera negra de por medio
Un beso ausente de por medio
Y la muerte como sopor caliente
De por medio (...)
Sigo preguntando, Nubia
A este Sol de hoy distante
Con sus treinta años de recuerdos
Por ti pregunto
A este Sol de ahora
Tan triste y tan distante.
(Medina (7-9) *Y Nubia de por medio*).



Segundo Medina, 2014 / Foto: Jesús Marconi González

El tiempo en el recuerdo se matiza por **marcadores deícticos** tales como: “(...) más de treinta años de recuerdo, ahora, distante, ausente, hoy, mediodía”, añora y mantiene la intuición pasada bajo la forma de imagen, una reproducción y retrato fidedigno que transcribe el contenido ya pasado: “(...) entre el contenido pasado, y el recuerdo reciente hay una pequeña diferencia en torno a la forma como son presentados. El recuerdo reciente realiza un desvanecimiento sobre el contenido que retiene. El pasado desvanecido sirve como información que se acaba de dar como presente” (Conde, 2012, p. 54), Esto se aprecia en los deícticos espaciales:

Aquí estuviste
En mi mano una tarde
Allí habré de buscarte nuevamente
Desde el Oeste han llegado los misterios
Donde ya no se levante el árbol.
(Medina 23-25; 43; *Y Nubia de por medio*)
Allá
en la lejanía
(Medina (57) *Y Nubia de por medio*)

La enunciación del estar ahí, permite se tenga conciencia de la direccionalidad y señalización espacial que realiza el sujeto poético. El mismo, se ubica en el espacio con respecto de un punto de referencia distinto del lugar de la enunciación. El espacio en los poemas anteriores se torna rural en una casa vieja, nostálgica, cuyo recuerdo se da en un espacio subjetivo evocado.

4. Conclusión

El tiempo y el recuerdo definidos por Cuesta Abad dan respuesta a la manifestación constante y persistente de la paradoja de la eternidad en el instante, presente en un continuo temporal captado unitariamente en la estructura existencial del hombre. Y esto se hace recurrente en el fluir de los instantes cotidianos del vivir y en la rememoración que va desde el tiempo objetivo al subjetivo. Ante lo que se podría confirmar que el ser del poeta no está anclado en la permanencia de la perduración o eternidad; sino que se encuentra fugitivo en su instante transitivo del ahora, en un devenir que autentifica el sentimiento o el sentido de su finitud.

Pero, el pasado se mantiene en el recuerdo, en el pensamiento que lo hace aparecer, después de suspender la vida desde un futuro vacío, escapado del pasado ya hecho. La posibilidad de situarse en el futuro vacío, le permite rescatar el pasado y apropiarse de un tiempo propio. Es un vehículo de libertad del sujeto poético que lo sitúa en un espiral que lo ubica en la eterna resignación de lo ido, que ahora contempla nostálgico.

Así, cobra fuerza la imagen y el recuerdo de la mujer que idealiza, mientras fuma el cigarrillo, vacía la copa y se confunde en las voces de los otros en una lucha incesante contra lo que no tiene principio ni fin; pero que siempre va a mantener a su ser arrojado, eyectado o tirado en el mundo, en un continuo haciéndose y moviéndose como una rueda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ambroggio L (2011). *La memoria en la obra de las poetisas hispano canadienses Yvonne América Truque y Carmen Rodríguez*. [Revista Contexto.] 2da etapa 15 (17). Recuperado el 17 ene. 2019 en: <<http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/34058/articulo7.pdf;jsessionid=5B063F030517DE4790E3A858E11A92DC?sequence=1>>
- Aois, J. (2007) *Alma y tiempo en Aristóteles*. Venezuela: Equinoccio, Universidad Simón Bolívar.
- Cerda, M. (1994). *Poetas de la ULA-Táchira en la década 1978-1987. Primera parte*. En: Revista de estudios literarios y lingüísticos de la 92. San Cristóbal, 1994.
- Conde, F. (2012). *Tiempo y conciencia en Edmund Husserl*. Santiago de Compostela: USC, editora académica. Universidad de Santiago de Compostela.
- Cuesta Abad, J. (2001). *La escritura del instante. Una poética de la temporalidad*. Madrid: Akal.
- Díaz, J. (2011). *Cronofenomenología: El tiempo subjetivo y el reloj elástico Salud Mental* [Documento en línea] 34 (Julio-Agosto): Recuperado el 6 de marzo de 2020, en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58221317010>>ISSN 0185-3325.

- Domínguez, E. (2005). *Psicología teórica*. [Documento en Línea]. Recuperado el 13 de marzo de 2019, en: www.ugr.es/~setchift/docs/t17tiemposubjetivo_emiliodominguez.doc.
- Labrador E. (2014). *Entrevista al poeta Adolfo Segundo Medina Ontiveros*. Universidad de los Andes. Maestría Literatura Latinoamericana y del Caribe. San Cristóbal. Inédita.
- Machado, A. (1999). *Antonio Machado: Poesías completas*. España: Espasa libros.
- Medina, A. (1995). *Y Nubia de por medio*: Rubio Venezuela. Rubio: Velásquez Ediciones.
- Montero, Fernando. *Retorno a la fenomenología*. Barcelona- España: Anthopos. 1987. Impreso.
- Rojas, M. (1995). *Biblioteca de autores Tachirenses (BATT) Poesía contemporánea tachirenses. Taller Literario Zaranda- Dragones de Papel*. San Cristóbal Estado Táchira. [Documento en línea] Recuperado el 13 de marzo de 2019, en: <http://trazos-trazos.blogspot.com/2010/08/poesia-contemporanea-tachirenses.html>
- Toboso, M. (2004). *Las siluetas del tiempo*. [Revista en línea] (36). Recuperado el 28 de enero de 2020, en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page46.html>
- Vicente, J. (1994). *La deixis: egocentrismo y subjetividad en el lenguaje*. Murcia: Universidad de Murcia.



Alejandro Balbontin / De la serie *Músicos* / acrílico sobre tela / 100 x 200 cm / fuente: www.alejandrobalbontin.com/musicos

EL JAZZ, VISIÓN MUSICAL INSCRIPTA EN LA LITERATURA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ Y JULIO CORTÁZAR

Recibido: 12-04-2019
Aceptado: 28-05-2019

Sergio Guauque Benítez
Universidad de Pamplona, Colombia
Sergioguauque@outlook.com

Resumen:

El presente trabajo concierne vínculos entre la literatura de Felisberto Hernández y Julio Cortázar en el que analizamos las filiaciones musicales radicadas en contextos socioculturales del Río de la Plata. Examinamos las manifestaciones musicales, sus alcances y dimensiones dentro de sus narrativas, siendo que la interacción entre los discursos de estos escritores tiene, como motivo narrativo, la música dentro de sus ficciones. La relación de complementariedad instaaura analogías y antagonismos: coincidencias entre la argumentación musical y literaria.

Palabras clave: Hernández; Cortázar; música; filiación; ficción.

THE JAZZ, MUSICAL VISION INSCRIBED IN THE LITERATURE OF FELISBERTO HERNÁNDEZ AND JULIO CORTÁZAR

Abstract:

This paper establishes a relationship between Felisberto Hernández and Julio Cortázar's literature, in which the musical affiliations based on socio-cultural contexts of the River Plate are analyzed. We examine musical manifestations, their scope and dimensions within their narratives as well as the interaction between the discourses of these writers which have as narrative motif the music within their fictions. The relation of complementarity establishes analogies and antagonisms: coincidences between the musical and literary argumentation.

Key words: Hernández, Cortázar, music, filiation, fiction.

El género musical *jazz* posee características sobresalientes que estipulan, progresivamente, la similitud musical entre Felisberto Hernández y Julio Cortázar desde sus universos narrativos. En la corriente jazzística asimilamos desde una dimensión profunda el pensamiento cortazariano: su relación con este género musical está desarrollada desde su organismo literario. Con respecto a la literatura y música hernandiana, acordamos que la concepción del *jazz*, desde una mirada stravinskiana y desde los procesos de improvisación, unifica en la literatura, como en la música del uruguayo, caracterizaciones tácitas que estipulan el proceso de creación, por un lado, desde las influencias del compositor ruso y, por el otro, desde las manifestaciones de estilo del *jazz*.

La imagen musical impregna en el pensamiento literario la voluntad misma del escritor, que hace permisible un lazo en el que sus segmentos literarios son armonizados y gestionados con la música. En común, las concepciones musicales aportan formas de manifestación representativa y verosímil en la literatura. Felisberto Hernández y Julio Cortázar enmarcan este posicionamiento musical, en el que la música palpa los espacios y paisajes de los personajes, y se convierten en medios para generar vínculos dentro de sus narrativas (Dayan, 2016, p. 131).

Los espacios convergen en el encuentro con la música; la literatura es, como menciona Esther López Ojeda, “una coartada para la música” (López, 2013, p. 122). Desde este referente, observamos que la vida de estos escritores estuvo marcada por un territorio musical adyacente que se hizo lenguaje, donde los elementos musicales han fluido hacia la literatura como expectativa para que no se dilapide en sus pensamientos.

En la literatura de Felisberto Hernández enlazamos delirantes recorridos musicales con su vida propia y ambientes vinculados a la estampa stravinskiana y forjados desde sus límites de vanguardia. Su obra surge del equivalente encuentro con su labor pianística, cada hilo narrativo está empapado de música, tanto es así, que su obra *Por los tiempos de Clemente Colling* rememora los pasos musicales de este autor (Calvino, 1985, p.3).

En la narrativa de Julio Cortázar, disponemos de zonas músicos literarios significativos a partir de la melomanía de este escritor, pues atribuimos en sus escritos géneros musicales, que entablan una posición entre el personaje y el espacio de la obra *Rayuela* (1963), donde la música clásica, el *blues* y el *jazz*, son acogidas en zonas demarcadas en la obra. Además, la cultura musical rioplatense compone un sector del pensamiento cortazariano. Localizamos en la perspectiva jazzística la creación de un espejismo dialéctico entre literatura y música, un espacio con relación a la instalación en el sistema literario insertado por la improvisación musical del siglo XX. Siendo incorporado el jazz como material narrativo, primero en *El perseguidor* (Cortázar, 1995, p. 75; Montaldo, 1996, p. 595).

Constituimos desde estos escritores su aferro a la música —mecanismo que los sumerge en los espacios literarios—, con enfoques músico literario manifestado desde dos perspectivas latentes reflejadas en su literatura: el recuerdo como base del pensamiento musical en Felisberto Hernández y la melomanía inscrita en la mentalidad de Julio Cortázar. Esta bifurcación al combinarse crea asociaciones, dos escritores marcados por el sentido del intercambio musical y visibles discernimientos estipulados en una relación de parentesco literario.

En la obra narrativa de Julio Cortázar, reconocemos convenciones jazzísticas mediante los espacios de los relatos. En el caso de la *nouvelle* de este autor argentino, *El perseguidor* (1959) —en honor a C. Parker, gran saxofonista contemporáneo y vínculo insondable de su gusto por la música— presentamos una clara influencia temática sobre el *jazz*: los personajes y el espacio quedan vinculados con este género. Por eso, según Francisco Satué (1980): “La intención de Cortázar es simplificar la realidad, llevando el realismo a un espacio donde el proceso de acercamiento a los personajes y a sus preocupaciones favorezca el acceso al mensaje que encarnan” (p. 50). Desde esta perspectiva, la figura de Johnny Carter, emblema de reconocimiento al gran saxofonista C. Parker, forja lazos que permiten vislumbrarlo como elemento ficcional músico literario en los mundos cortazarianos. Este móvil —el jazzístico en Cortázar— simboliza conversaciones y encuentros entre dos personajes dentro de la obra:

El doctor Bernard es un triste idiota — ha dicho Johnny, lamiendo su vaso —. Me va a dar aspirinas, y después dirá que le gusta muchísimo el jazz, por ejemplo Ray Noble. Te das una idea, Bruno. Si tuviera el saxo lo recibiría con una música que lo haría bajar de vuelta los cuatro pisos con el culo en cada escalón (Cortázar, 1995, p. 73).



Alejandro Balbontin / De la serie *Músicos*
acrílico sobre tela / 110 x 110 cm / fuente:
www.alejandrobalbontin.com/musicos

En las líneas de la *nouvelle*, admitimos la aseveración que relaciona al *jazz* con el pensamiento del autor, puesto que los personajes estructuran esos espacios, en el que la temática queda fusionada con el término *jazz*. Las conversaciones dentro de ella, están ampliamente acopladas con la ideología del autor, con esa melomanía que explaya el gusto jazzístico por C. Parker. Además, son segmentos reveladores de la música en su unión con la literatura:

El relato está inspirado en numerosos detalles de la vida real de ese músico y en aspectos conocidos de su personalidad. El nombre del protagonista, Johnny Cáster, parece tomado de los de otros dos saxos altos norteamericanos, de gran prestigio en la década del 40: Johnny (Hodges) y (Benny) Cáster (Borello, 1980, p. 574).

De esta manera, Johnny Carter emerge del universo cortazariano como una representación del intercambio entre música y literatura. Las acciones y particularidades reiteradas en la *nouvelle* descifran un mundo en el que el autor trata de explayarse en gran magnitud. Los vestigios jazzísticos quedan en las voces de los personajes, impresiones que parecieran plasmarse desde el pensamiento expresivo del Julio Cortázar —melómano—. En la voz de Bruno: “Soy un crítico de jazz lo bastante sensible como para comprender mis limitaciones” (Cortázar, 1995, p. 75); como en la voz de Dedée: “yo puedo tratar de sacarle un saxo a Rory Friend” (Cortázar, 1995, p. 73); y, claramente, en la voz de Johnny: “La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo” (Cortázar, 1995, p. 75); revelamos esa intención musical inseparable del argentino por escribir una abstracción indudable, su literaria idea del *jazz*.

Esta narración en honor a C. Parker comprueba el eminente raciocinio que tiene Julio Cortázar sobre el *jazz*: su narrativa resalta y traspasa la barrera músico literaria. Es gracias a ella que este escritor puede instalar una temática jazzística, móvil musical y literario en su novela *Rayuela* (1963) y otorga impresiones de su mundo apoyado en el ámbito musical (Picón, 1996, pp. 778-779). El tono jazzístico en la novela de Cortázar está inmerso en el mundo de los personajes, configuramos esta visión del escritor por el *jazz* dentro del mundo narrativo, alrededor de las acciones de los personajes principales: Horacio Oliveira y Lucía, la Maga. Así, los ambientes y las conversaciones tiñen de música e involucran a artistas trascendentales dentro del mundo jazzístico como D. Ellington, L. Armstrong, B. Beiderbecke y J. Coltrane.



Alejandro Balbontin / De la serie *Músicos*
acrílico sobre tela / 90 x 70 cm / fuente:
www.alejandrobalbontin.com/musicos

Dentro del marco literario de *Rayuela* (1963), en las expresiones del *jazz* consideramos manifestaciones de la realidad del autor, donde las acciones influyen los estilos musicales norteamericanos, principalmente en Nueva Orleans y Chicago: “el estilo esto y aquello, el swing, el bebop, el cool” (Cortázar, 2013, p. 84). Estos estilos presentan, invariablemente, ambientes dinámicos del *Club de la Serpiente*, un colectivo de escritores, pintores y músicos. Dicho lo anterior, los sonidos del barrio latino adaptados por el saxo, la corneta y la guitarra interactúan con los personajes Ronald y Horacio, y mezclan sus ideologías parisinas a través del matiz musical de Eddie Lang (Cortázar, 2013). Estas zonas musicológicas y narrativas fusionan contextos en el que se evidencia ese proceso de apropiación jazzística dentro de la literatura:

El Club aprobó por unanimidad, aplausos. Ronald besó cariñosamente la etiqueta de un disco, lo hizo girar, le acercó la púa ceremoniosamente. Por un instante la máquina Ellington los arrasó con la fabulosa payada de la trompeta y Baby Cox [...] entre riffs tensos y libres a la vez, pequeño difícil milagro: *Swing, ergo soy* [...] era casi sencillo pensar que quizá eso que llamaban la realidad merecía la frase despectiva del Duke, *It don't mean a thing if it ain't that swing* (Cortázar, 2013, p. 78).

El entorno novelístico proporciona realidades en el autor, es el París y la Argentina de Julio Cortázar. Los personajes son manipulados por el autor para que, dentro de las conversaciones y encuentros, haya un estado de cultura por el *jazz*. Entre los miembros encontramos a Etienne, Babs, Ossip y Ronald que juegan un rol determinante para forjar la zona musical dentro de *Rayuela* (1963). Por consiguiente, percibimos el papel musical en la novela enlazado al jazz como espacio cultural letrado y constituido por audiciones musicales. Horacio Oliveira, indiscutiblemente, compone con claridad la posible concepción particular de la música para el escritor Julio Cortázar y su meticulosa acomodación del espacio para el personaje revelado en diálogos y piezas compositivas. (Concha, 1996, p. 745; Lezama, 1996, p. 715). En efecto, ordenamos la proximidad narrativa de Horacio Oliveira con la composición musical expresada en cavilaciones a través del piano de Earl Hines y Louis Armstrong. Sin embargo, cada encuentro se adapta en expresiones estructuradas por la anexión jazzística (Cortázar, 2013, pp. 79-80).



Alejandro Balbontin / De la serie *Músicos*
acrílico sobre tela / 150 x 150 cm / fuente:
www.alejandrobalbontin.com/musicos

La estructura cortazariana ofrece, por medio de los personajes, una perspectiva musical trascendente. Las acciones del personaje Horacio Oliveira cumplen, dentro de *Rayuela* (1963), una alianza entre los límites del *jazz* para forjar un ideario compatible en la representación del autor entre música y literatura. De esta confluencia músico literario estudiamos ciertos aspectos jazzísticos dentro de la obra: improvisación, ritmo, fraseo y sonido —características que utiliza el compositor para la creación del *jazz*—, los cuales instalan un compatible encuentro entre el escritor y la obra.

Julio Cortázar, como muchos autores, encuentra en la literatura un modo de expresar su pasión musical. No obstante, el atisbo jazzístico en sus universos narrativos dictamina una factible perspectiva musical y literaria, puesto que en su obra establecemos base en los estilos jazzístico y su escritura manifiesta la improvisación estipulada en el *jazz*.

En este sentido, Joachim Berendt (1986) comenta: “Pues una improvisación jazzística es siempre una situación musical, emocional y espiritual” (p. 238). Sin duda, esta noción del *jazz* corresponde con la literatura cortazariana, pues *Rayuela* (1963) construye códigos espontáneos, que filtran un sinnúmero de conceptualizaciones con los personajes, unidos para formar una composición, una novela. Desde esta óptica, Martín Sabas (1980) opina: “Oliveira entronca con otro personaje cortazariano: Johnny Cárter, protagonista de *El perseguidor*. El mundo de Johnny Cárter, saxofonista de jazz, es similar al de Oliveira” (p. 184).

También, el ritmo en el *jazz* está sujeto al ritmo literario de la novela de Julio Cortázar. En el *jazz*, “el grupo del ritmo soporta al grupo de la melodía. Es como el lecho de un río en el que fluye la corriente de las líneas musicales.” (Berendt, 1986, p. 299). Paralelamente, *Rayuela* (1963) posee su ajustado ritmo, la composición escrita y el empleo de mecanismos intelectuales circunscriben los esquemas rítmicos dentro de ella, es decir, la novela tiene su propio orden y estructura. En el capítulo 34, el narrador expresa: “En setiembre del 80, pocos meses después del Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, fallecimiento de mi padre, resolví apartarme de los para colmo una edición infecta, uno se pregunta” (Cortázar, 2013, p. 212); como en el capítulo 68: “Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes” (Cortázar, 2013, p. 399), evidenciamos una estructura notable que entabla un dinamismo particular en la obra literaria.

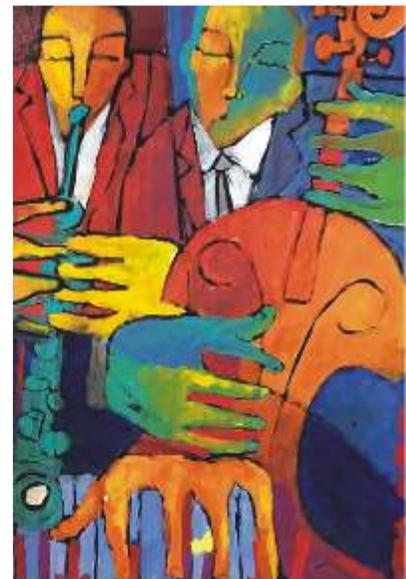


Alejandro Balbontin / De la serie *Músicos*
acrílico sobre tela / 100 x 100 cm / fuente:
www.alejandrobalbontin.com/musicos

El fraseo establecido en el género jazzístico posee un carácter único, que lo estipula como diferente de los demás géneros: “Un músico de jazz tiene su sonido propio. Para este sonido existen criterios no tanto estéticos como expresivos y emocionales” (Berendt, 1986, p. 225). En las composiciones del *jazz* constatamos estilos como el *bebop*, el *cool jazz* o el *free jazz*, representados por compositores magnificentes como C. Parker, M. Davis o J. Coltrane. Cada uno de ellos conserva su estilo único, el sonido es particular, y su resonancia característica dentro de su espacio adecuado al *jazz*. Para la obra de Julio Cortázar, S. Yurkiévich (1996) apunta: “Basada en la coexistencia y coacción de mundos dispares y distintos modos de representación, necesitamos de los mil ojos de Argos para aprehender e inteligir esa movediza totalidad que configura *Rayuela*” (p. xxiii). La idea jazzística está fijada en la literatura: Julio Cortázar no es el único con un estilo propio en el que las apreciaciones musicales están combinadas para entablar comunicaciones con la obra literaria. El estilo cortazariano reconoce estados confusos, mezclados con sus vivencias artísticas, las asimilaciones literarias de su obra recalcan huellas del surrealismo. Las extensiones narrativas del escritor manifiestan un atisbo disímil de la realidad, que aplica un estilo propio en sus herramientas literarias, como D. Ellington con su estilo *swing* o C. Parker con su estilo *bebop* en la reproducción del *jazz*. El caso de los escritores Felisberto Hernández y Alejo Carpentier es notable, puesto que ellos dejan su estilo propio enmarcado en la literatura; este último autor establece una comunicación entre música y literatura reflejada en obras como *El acoso* (1956) y *Concierto barroco* (1974).

El enfoque del *jazz* como motivo de encuentro literario en Felisberto Hernández no está registrado desde la visualización del género musical dentro de su obra, sino desde los recursos del *jazz*, los que ya han sido analizados para la obra del escritor Julio Cortázar. La improvisación es un factor predominante en la literatura del uruguayo desde los recuerdos, que promueven intercambios entre los personajes y el espacio en una escritura indeterminada:

Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido. No sólo no puedo escribir, sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para poder vivir hacia adelante. Sin querer había empezado a vivir hacia atrás y llegó un momento en que ni siquiera podía vivir muchos acontecimientos de aquel tiempo, sino que me detuve en unos pocos, tal vez en uno solo; y prefería pasar el día y la noche sentado o acostado. Al final había perdido hasta el deseo de escribir (Hernández, 2005, p. 28).



Alejandro Balbontin / De la serie *Músicos* (detalle) / acrílico sobre tela / 100 x 100 cm
fuente: www.alejandrobalbontin.com/musicos

En este caso, J. Berendt (1986) añade: “La atmósfera de la composición, como el compositor la sintió, condiciona la atmósfera de la improvisación” (p. 196). Las reminiscencias concretas en sus años de músico y la experiencia musical adquirida por el escritor producen su revelación improvisada en las letras, que trasplanta un discurso literario fundado sobre la música, en el que las ideas fluyen en sentidos extraños e insólitos: “Los hechos flotan, apenas se concatenan, no hay una fuerza impulsiva, un motor fáctico-narrativo que los compela a encadenarse en una ilación casual” (Yurkiévich, 1977, p. 363). En síntesis, la literatura de Felisberto Hernández representa el escenario uruguayo movido por la condición musical y detectada como una narrativa improvisada y de valor insólito.

En este contexto, el ritmo en la literatura hernandiana forja vínculos con la caracterización rítmica del *jazz*: “Lo novedoso está en el ritmo y la formación de sonido” (Berendt, 1986, p. 278). La literatura hernandiana ofrece paradigmas identificados con el movimiento y con un ritmo específico. La crítica Norah Giraldi de Dei Cas expresa una apreciación estipulada desde el plano musical debussiano, con el que aprovechamos para dilucidar el espacio rítmico dictaminado por el *jazz* en Felisberto Hernández: “un discurso que instaura efectos de movimiento, cambios de perspectiva entre el narrador y la protagonista, un discurso en forma de pianos que reflejan informaciones diferentes” (Giraldi de Dei Cas, 1995, p. 483). La rítmica en las narraciones de Felisberto Hernández constituye una concordancia con su trayecto musical, las composiciones afines con la música stravinskiana instituyen, dentro de su obra, la particularidad literaria en la que personajes y espacio quedan fusionados. Predomina el discurso músico literario con coordenadas narrativas; por ejemplo, en la novela *Tierras de la memoria* (1944), los recuerdos establecen el ritmo de la historia. Los personajes y el espacio establecen ese movimiento:

Había empezado por recordar la lucha intensa, desigual, desorganizada persiguiendo la realización de mis ideales pianísticos. Antes de aquel concierto oído a los catorce años, esos ideales habían sido vagos, imprecisos, pero después se habían hecho tan concretos como un juramento, y a ese juramento habían concurrido fuerzas de todos los ámbitos íntimos (Hernández, 2005, p. 205).



Alejandro Balbontin / De la serie *Músicos* (detalle) / acrílico sobre tela / 150 x 150 cm
fuente: www.alejandrobalbontin.com/musicos

En la obra literaria percibimos asimilaciones con el fraseo jazzístico mediante el reconocimiento del escritor o el compositor. En el *jazz*, cada instrumento está reconocido por medio de un estilo propio que el intérprete conoce, es el caso del saxo de C. Parker, la trompeta de M. Davis o el piano de D. Ellington. En la literatura, los escritores están reconocidos por su estilo de escritura, pues utilizan distintivos en la forma de expresar sus mundos ficcionales y su literatura tiene huellas exclusivas frente a las demás. La obra hernandiana tiene un estilo disímil que estipula la rareza y el misterio, por la visión transversal entre recuerdo y música conceptualizados por escenarios intrínsecos del pensamiento del autor. Así, Amancio Tenaguillo y Cortázar (2002) expone: “Lo primero que se debe dar por sentado es que, por lo menos en la obra de Felisberto, “misterio” es equivalente a “secreto”. El misterio es además un trenzado de elementos heterogéneos” (p. 121). Esta literatura erige perspectivas particulares desde su estilo misterioso, ambiguo y determinado por la imprecisión, en el que lo extraño y la memoria esbozan su estilo insólito:

No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. [...] Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. [...] La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico (Hernández, 2005, p. 175).

En definitiva, ilustramos el contacto musical entre los escritores rioplatenses Julio Cortázar y Felisberto Hernández, desde trazos jazzísticos, en los que distinguimos un paralelismo entre los autores y su pasión musical. Las particularidades de este género musical determinan linealidades que acogen la literatura y la música. En este contexto, P. Dayan (2016) apunta: “that music embodies something absolutely and endlessly beyond words; and that music expresses something that can be translated into words.” (p. 31). La principal correspondencia en el recorrido narrativo de Felisberto Hernández y Julio Cortázar queda integrada desde un pensamiento músico literario, en el que sostenemos un proceso especificado con atributos del *jazz* dentro de los universos narrativos de estos dos escritores.



Alejandro Balbontin / De la serie *Músicos* (detalle) / acrílico sobre tela / 100 x 100 cm
fuente: www.alejandrobalbontin.com/musicos

BIBLIOGRAFÍA

- Berendt, Joachim. (1986). *El Jazz: de Nueva Orleans al jazz rock*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Borello, Rodolfo. (1980). Charlie Parker: El Perseguidor. En *Cuadernos Hispanoamericanos Madrid*. 364-366. 573-594 p.
- Calvino, Italo. (1985). Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández. En *Hernández, Felisberto: Novelas y cuentos*. Caracas. Biblioteca Ayacucho. 3-5 p.
- Concha, Jaime. (1996). *Criticando Rayuela*. En <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7218/19751P70.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Cortázar, Julio. (1995). *El Perseguidor y otros textos*. Vol. 2. Buenos Aires. Colihué.
- Cortázar, Julio. (2004). *Final del juego*. Buenos Aires. Alfaguara.
- Cortázar, Julio. (2013). *Rayuela*. Colombia. Alfaguara.
- Ortega, Julio; Yurkiévich, Saúl. En Cortázar, Julio. (1996). *Rayuela*. Vol. 16. Madrid: edusp.
- Dayan, Peter. (2016). Music writing literature, from Sand via Debussy to Derrida. Nueva York. Routledge.
- Giraldi de Dei Cas, Norah. (1995). La casa inundada de Felisberto Hernández. Historias y reescritura. En *Le spectacle au XXème siècle, Culture Hispanique, Hispanística XX*. Francia. Université de Bourgogne.
- Hernández, Felisberto. (2000). Felisberto Hernández, Obras Completas. Vol. 1. México. Siglo XXI.
- Hernández, Felisberto. (2005). Felisberto Hernández, Obras Completas. Vol. 2-3. México. Siglo XXI.
- Lezama Lima, José (1996). Cortázar y el comienzo de la otra novela. En *Cortázar, J. Rayuela*. Allca XX/ edusp. Madrid: Ed. crítica.
- López Ojeda, Esther (2013). Literatura y música. En *Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica*, 37.
- Montaldo, Graciela. (1996). Contextos de producción. En *Cortázar, J. Rayuela*. Allca XX/ edusp. Madrid. Ed. crítica.
- Picón Garfield, Evelyn. (1996). Cortázar por Cortázar. En Cortázar, J. *Rayuela*. Allca XX/ edusp. Madrid. Ed. crítica.

Fuentes Sabas, Martín (1980). Por Julio y en cronopio: lucasmorellianas apócrifas y varia lección. En *Cuadernos Hispanoamericanos Madrid*. 364-366. 178-190 p. En <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/16064>

Satué, Francisco Javier. (1980). Cortázar: la esencia de una búsqueda permanente. En *Cuadernos Hispanoamericanos Madrid*. 364-366. 46-56 p. En <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/16064>

Tenaguillo y Cortázar, A. (2002). Una escritura en movimiento. En *Cuadernos Hispanoamericanos Madrid*. 625-626. 117-128 p. En <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/16064>

Yurkiévich, Saúl. (1977). Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández. En Sicard, Alain (ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas. Monte Ávila.

Yurkiévich, S. (1996). La pujanza insumisa. En J. Ortega y S. Yurkiévich, (coord.). *Cortázar, J. Rayuela. (Ed. crítica)*. Madrid. Allca XX/ edusp.



Alejandro Balbontin / De la serie *Músicos* / acrílico sobre tela / 100 x 100 cm / fuente: www.alejandrobalbontin.com/musicos



EL SÍMBOLO EN LA OBRA VISUAL / VERBAL DE MILAGRO HAACK

Ventana de Milagro Haack.

Recibido: 07-04-2019
Aceptado: 01-06-2019

Josefa Elisa Camargo
Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez
Núcleo La Grita-Táchira, Venezuela
josefaelisacamargo@gmail.com

Resumen

El centro de interés de este artículo es realizar un acercamiento al símbolo en la obra visual/verbal de Milagro Haack. Se basa en los preceptos prácticos de la hermenéutica en la visión de Gadamer a través de su obra: *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta* (1991) para estos fines, solo se toma *el símbolo* por ser una experiencia antropológica del arte. Para las correspondencias se utilizaron varios collages, dibujos, poemas y ensayos de la misma autora. Se concluyó que el símbolo responde a las correspondencias visuales/verbales porque existen alteridades que cruzan las significaciones al provocar transposiciones en la representación verbal de las imágenes. Esto conduce a una percepción que inaugura al Ser anterior en un sistema de equivalencias demarcadas por una línea efrástica que traza la experiencia existencial hacia adentro y, al mismo tiempo, crea un poderoso imaginario exterior. Pero, el sentido se tiende confuso por el hermetismo de la palabra más no de la imagen. Este planteamiento de la categoría del símbolo por su complejidad aún requiere ser resuelta por otros investigadores.

Palabras clave: símbolo; visual/verbal; obra; Milagro Haack; *Cenizas de espera*.

The Symbol in the visual / verbal work of Milagro Haack

Abstrac

The focus of this article is to approach the symbol in the visual / verbal work of Milagro Haack. It is based on the practical precepts of hermeneutics in Gadamer's vision through his work: *The actuality of the beautiful: Art as a game, symbol and party* (1991) for these purposes, only the symbol is taken for being an experience anthropological art. For correspondences they are used in various collages, drawings, poems and essays by the same author. It was concluded that the symbol responds to visual / verbal correspondences because there are alternatives that cross meanings by causing transpositions in the verbal representation of the images. This leads to a perception that inaugurates the previous Being in a system of equivalences demarcated by an ecphrastic line that draws the existential experience inward and, at the same time, creates a powerful imaginary exterior. But, the meaning is confused by the hermeticism of the word but not of the image. This approach to the category of the symbol due to its complexity still needs to be resolved by other researchers.

Key words: symbol; visual / verbal; work; Haack Miracle; *Cenizas de espera*.

1. Introducción

El propósito fue realizar un acercamiento al símbolo en la obra visual/verbal de Milagro Haack. Basado en los preceptos prácticos de la hermenéutica de Hans-Georg, Gadamer (1900-2002), filósofo alemán especialmente conocido por su obra *Verdad y Método*, y por ser fundador de la Escuela Hermenéutica. Para el caso del presente estudio literario se hace énfasis en su obra: *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta* (1991).

Solo se tomó *el símbolo* por ser una experiencia antropológica del arte. Para hacer algunas correspondencias se utilizaron varios collages, dibujos poemas y ensayos de la misma autora para dar respuesta a las representaciones visuales y verbales demarcados por la línea delgada de la écfrasis, inmersa en la experiencia existencial hacia adentro y, hacia afuera en el poderoso imaginario exterior.

Se realizó una comprensión constructiva, donde el todo y las partes se interpenetraron e interactúan en un proceso dialéctico llamado círculo hermenéutico, que se involucró en el acto de interpretar a los entes participantes: el autor, obra e intérprete, conjugados en un diálogo, descrito por Gadamer, como la vivencia dialógica de preguntas y respuestas entre las distintas realidades lo cual permitió se fundara la experiencia hermenéutica. Esa dimensión dialógica hermenéutica, implicó comprender la interpretación como un hecho nunca acabado y en constante formación.

Se tomó solo una muestra de poemas de la obra: *Cenizas de espera* (2003) de la escritora y artista visual venezolana Milagro Haack. Para efectos de hacer algunas correspondencias se utilizaron varios collages, dibujos y ensayos de la misma autora, a los fines de dilucidar la presencia de las categorías planteadas. Desde esta visión, se buscó dar respuesta, desde los planteamientos del símbolo como elemento estructurador de la palabra y la imagen.

2. El símbolo

El símbolo, presentado por Gadamer. Etimológicamente viene del latín *symbolum* y este del griego *σύμβολον* (*symbolon*), signo, contraseña. Primitivamente el símbolo era un objeto partido en dos, del que dos personas conservaban cada uno una mitad. Posteriormente eran reunidas para reconocer a los portadores su deuda, su compromiso¹:

Es, en principio, una palabra técnica de la lengua griega y significa “tablilla de recuerdo”. El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada *tessera hospitalis*; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a la casa un descendiente de ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos. Una especie de pasaporte en la época antigua; tal es el sentido técnico originario de símbolo. Algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido. (Gadamer, 1991, p. 39).

Las dos mitades de la tablilla se juntan para recomponer algo, en un espacio ideal. Ocasionalmente se encuentran las distintas y diversas voces que lo construyen. El poema, así busca su unión con otros lenguajes ausentes que se revelan en la lectura, hace alusión a algo que no está, un algo que no es en sí mismo sino la representación de éste y hace a su vez un rol de representación del significado.

De este modo, el símbolo visual/verbal alcanza una connotación en cuanto re-conocer el arte es captar la permanencia de lo fugitivo, es decir, la esencia de la obra, como superación del tiempo. Gadamer (1998) escucha a Heidegger, quien lo ayuda esta vez a rescatar la opacidad del arte frente a la teoría hermenéutica que se arroja apresuradamente a comprenderlo e interpretarlo y precisa que lo simbólico no remite al significado, sino que representa el significado, aquello a lo que remite se encuentra en la obra misma.

Con esta idea Gadamer destaca la entrada al todo de la obra a partir del autosignificado de lo simbólico. Al retomar la idea de reconocimiento que se desprende de su etimología, se enfatiza la importancia que Gadamer le concede al hecho de que en el re-conocer se descubre algo nuevo de lo que se conocía previamente. Ya que el lugar del conocimiento en el arte es central para el pensamiento gadameriano y para su teoría hermenéutica. Pero, volviendo a esa concepción del símbolo, que tiene el significado en sí mismo, se presenta un ejemplo que confirma ese re-conocer gadameriano, registrado en el cuadro de Olympia de Manet² (ver imagen 1).

1. Diccionario etimológico. Tomado de <http://etimologias.dechile.net/>.

2. Pintor francés, ejerció gran influencia sobre los iniciadores del impresionismo.

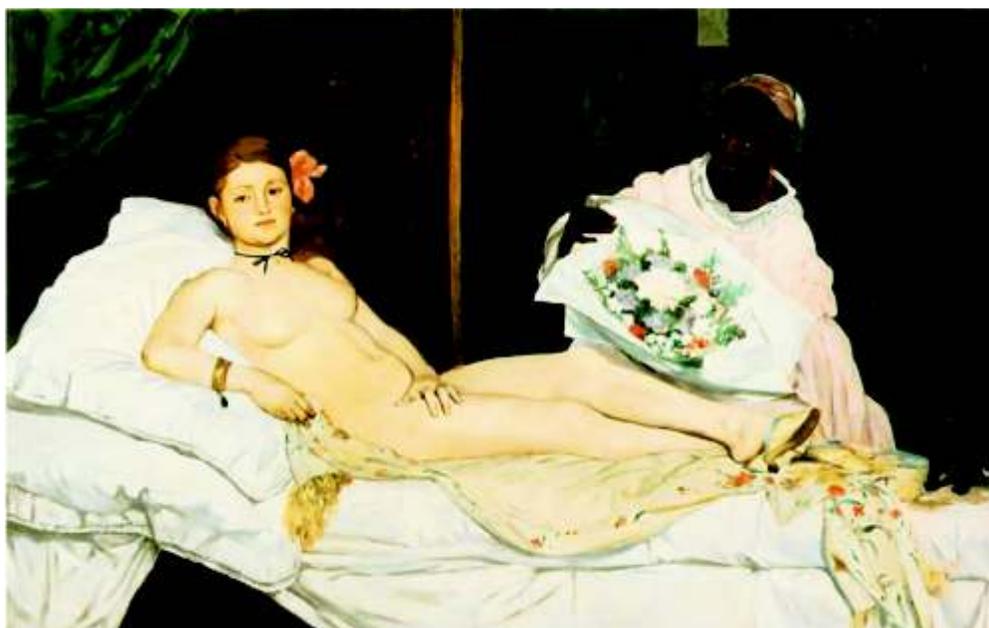


Imagen 1. Manet (1832-1883). Olympia (1863). Museo de Orsay. París. Óleo / lienzo. 130,5 cm x 190 cm . Tomado de: <https://encryptedtbn0.gstatic.com/images>

Olympia acostada sobre las sábanas blancas, forma una gran mancha pálida sobre el fondo negro, que contrasta con la cabeza de la mulata esclava. Un cuerpo que espera, una ofrenda por llegar y lo llene de dones, favores, esencias, un cuerpo deseado y deseante que espera, este cuerpo del deseo.

2.1. El símbolo visual/verbal

El mundo de sentidos en Gadamer (1998) gira en torno de lo visual/verbal donde: *La pintura es poesía muda y la poesía es una pintura hablante*³ se origina un diálogo entre las artes plásticas y verbales. Surge así una correspondencia entre la poesía y las artes (pintura). En este aspecto, el gran pintor y letrado chino Shi (1306-1101) se pronuncia por la presencia de la pintura en el poema y la presencia del poema en la pintura. Esta situación ha sido tratada en otros contextos y en diferentes épocas:

(...) desde los comienzos mismos de la estética y de manera sistemática del romanticismo a las vanguardias se puede observar la continuidad en el proyecto estético al acercar la pintura y la literatura (...) se pretende una poética del espacio en la poesía, o al contrario, la pintura, como en el futurismo ambiciona el torrente temporal, en las telas de Balla y Severine (Molina, 2005, p. 14).

3. Plutarco atribuye a Simonides de Ceos esta enunciación: *La pintura es poesía muda y la poesía es una pintura hablante* en Díaz y Almudena del Olmo (2012:8).

Una poética del espacio que relaciona poesía y arte. Una conexión directa sensorial, intelectual, con ese inmenso universo plagado de múltiples relaciones visuales/verbales. Esa constante repetición se recrea una y otra vez, es fascinante, atrapa a los espectadores debido a su:

(...) carácter irrepetible y único del poema lo comparten otras obras: cuadros, esculturas, sonatas, danzas, monumentos. A todas ellas es aplicable la distinción entre poema y utensilio, estilo y creación (...) En Aristóteles la pintura, la escultura, la música y la danza son también formas poéticas, como la tragedia y la épica (Paz, 2006, p. 5).

En todas las obras a pesar de sus diferencias hay un juego creador: una danza, una pintura, una escultura son, a su manera de ver, poemas, sin que tengan distinción del poema hecho de palabras. Todos son portadores de significados que van más allá de los colores, de los sonidos y las señas. con mayor capacidad evocativa que el habla:

El color negro estaba asociado a la oscuridad, el frío, la sequía, la guerra y la muerte. También aludía a ciertos dioses: Tezcatlipoca, Mixcóatl; a un espacio: el norte; a un tiempo: Técpatl; al sílex; a la luna; al águila, al pintar de negro invocaban todas estas deidades. Cada color significaba un espacio, un tiempo, unos dioses, unos astros y un destino. Lo mismo ocurría con la función dual del ritmo en los chinos en cuanto a la pareja Yin y Yang es filosofía y religión, danza y música, movimiento rítmico impregnado de sentido (Paz, 2006, p. 5).

Ese movimiento rítmico impregnado de sentido en la mitología Azteca, lleva a reflexionar sobre la transmutación que sufren las palabras, sonidos, colores al ingresar en el círculo de la poesía. Un círculo de identidad que las convierten en otra cosa. Es decir, penetran en el mundo de las obras imprimiéndoles significación, intencionalidad y sentido. Es un cuadro cargado de las más puras metáforas e imágenes que hermanan la poesía con la pintura.

Este juego resalta el arte visual y poético de Milagro Haack, se trasluce, en el Collage: *Abriendo el Cofre Río. Al lado de un vacío paraje (Cenizas de espera)*.



Imagen 2:
Milagro Haack,
Collage: *Abriendo el Cofre Río*

En el collage y el verso del poema las imágenes adquieren la estatura de un testimonio sobre el curso del tiempo, la soledad, lo eterno. Toma el influjo de Salvador Dalí (1904-1989), al igual, que del surrealismo en la tendencia visual de la persistencia de la memoria, el famoso cuadro de los *relojes blandos*, en un armonioso despliegue de imágenes entrañables.

En el Collage: *Rostro del paisaje* (ver imagen 3), Haack plantea un juego de ilusión referencial. Esto supone el desplazamiento del objeto referido por medio de un significante, la palabra, a otro que, a su vez, también es significante de otra realidad.



Imagen 3: Milagro Haack. Collage: *Rostro del paisaje*

afable niebla
tejiendo el laberinto donde me encuentro
y no hiero dejándote que te muestre
la hora partiendo olas

(Haack, XV de Cenizas de espera)

El arte se relaciona y crea sus propias mutaciones simbólicas, a través del rostro de la mujer-isla envuelta de neblinas. En este orden, tanto el collage como el poema, se enmarcan entre dos alteridades: la conversión de la representación visual en representación verbal a través de la descripción y la reconversión de la representación verbal de vuelta en objeto visual, de ese modo se da un trabajo elaborativo que genera una relación triangular.

Origina además, una ofrenda de expresión bajo una intención explícita que se transmite de: "(...) la imagen al ojo mental del lector de manera tan viva como ésta se presenta al ojo físico de quien la describe, al observador en tiempo real de dicha imagen".⁴ Esta impregnación visual alcanza la imaginería textual y logra la transposición de imaginería pictórica o escultórica, confirma de manera casi irrefutable los préstamos espontáneos o las apropiaciones deliberadas entre el arte poético y el arte visual.

Lo señalado da origen a los poemas ecrásticos a través de la práctica de la analogía en transposiciones textuales. Estos, oscilan entre lo plástico y simbólico, entre la mimesis fotográfica y la poesía cargada de evocaciones y colores, que provocan asociaciones impresionistas y que W Mitchell uno de los teóricos más importantes de la representación visual en América⁵ define la écfrasis como:

La representación verbal de una representación visual. Fascinación que nace de la percepción al referirse a un objeto, describirlo, invocarlo, pero nunca puede brindar su presencia visual, al igual que lo hacen las imágenes. Las palabras pueden citar, pero nunca ver su objeto (Mitchell, 2009, p. 138).

La representación verba/visual es el elemento central de la écfrasis es una fase de esperanza que supera la imaginación y la metáfora cuando se descubre el sentido simbólico en que el lenguaje puede hacer ver. En esta dirección, la representación verbal comienza aparecer paradigmática de una tendencia fundamental en todas las expresiones lingüística.

4. Gabrieloni, Ana Lía. (2009). *Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura*. Breve esbozo del renacimiento a la modernidad. En. Revista Saltana. (p. 13)

5. *Teoría de la imagen* ofrece una detallada explicación del juego entre lo visible y lo legible en la cultura, desde la literatura a las artes visuales y los medios de comunicación. Partiendo de películas contemporáneas y controvertidas, como *Haz lo que debas* de Spike Lee y *JFK* de Oliver Stone, así como de la cobertura que los medios de comunicación hacen de las noticias nacionales, W. J. T. Mitchell examina e ilustra la fuerza modeladora que poseen las imágenes para despertar o acallar el debate público, la emoción colectiva y la violencia política.

El sentido más estricto de la palabra écfrasis, en tanto que modo poético es dar voz a un objeto artístico en el espacio en blanco, en el que se detiene. Su objetivo, no sólo es la visión sino el estatismo, la forma, la clausura y la presencia. Debe su reconocimiento teórico en la poética y retóricas antiguas que se remontan al legendario Escudo de Aquiles en la *Ilíada*, (imagen 4):



Imagen 4.
Canto XVIII de la *Ilíada*,
Tesis suplica a Efesto,
el herrero de los dioses,
que forje una armadura y un
escudo para su hijo Aquiles.⁶

En el *Escudo de Aquiles* se presenta la écfrasis con toda su retórica hasta la poesía moderna. Ejemplifica características como la viveza descriptiva y la atención a la corporalidad de las palabras que se perciben y hacen comunicables. Más allá de la intención de lo simplemente evocado a través de un cuadro de la experiencia directa, dialógica. Indica, por así decirlo, un fenómeno de la autorrepresentación del ser viviente y que de modo indirecto proporciona matices sobre el mismo acto de mirar y percibir la realidad, opera por referencialidad indirecta. Una ilusión referencial, como: “El desplazamiento del objeto referido por medio de un significante, la palabra, a otro que, a su vez, también es significante de otra realidad” (Carbajosa, 2013, p. 27).

El arte, así correspondido, crea sus propias mutaciones, establece una relación como un proceso de retroalimentación, muy de acuerdo con la ruptura emprendida por las vanguardias en la postmodernidad. Allí, se crea un efecto visual e interpretativo en el poema a través del claroscuro entre negro y dorado, aunque fuera en detrimento de la exactitud de la transposición. Su significado se adscribe al texto original, ya sea un poema o una pintura, es el resultado de una interpretación.

6. Homero. (2006, 379-384). *Ilíada*, Madrid: Gredos. Homero describe el detalle las escenas cívicas, agrarias y pastoriles cinceladas en el escudo, un microcosmos de la vida cotidiana pacífica en tiempos homéricos. Comienza con la Tierra, la Luna, el Sol y las constelaciones repujadas en el centro, y descripción del escudo de Aquiles constituye seguramente la écfrasis más antigua conocida de la historia de la literatura. Termina con una escena de baile en Creta, cuyos pasos remeda el de los vericuetos del laberinto cretense, y con la mención del río Océano que según se creía rodeaba el mundo conocido.

Un ejemplo de este juego efrástico que se da en la experiencia estética, se encuentra en el collage: *Ventana* de Milagro Haack (imagen 5), en relación con el poema, que forma parte del segundo movimiento de *Cenizas de espera*, que al corresponderse realizan un juego poético en esa esencia profunda del significar a través de los colores que se plasman y del verbo que se canta como un himno de angustia y soledad:



Imagen 5.
*Collage: Ventana
de Milagro Haack.*

La artista induce al espectador a interactuar mediante un diálogo interpretativo, aunque confuso y hermético en esas imágenes presentadas como referentes artísticos e interdialogicos. Muestra la pintura en el trasfondo de la ventana en una relación con el espejo, claves, para mostrar al espectador el detrás del telón de la pintura.

colmado cobijo de mi espejo
que abre la ventana
estando aún presente el fresco de la noche
apreciando
sola desnudez de la escala
que me atrajo del sonido reflejo

(Haack, Poema XIII, *Cenizas de espera*)

En ese encuentro con el otro ser, se refiere en su mismidad, al representarse en los espacios en blanco del poema en correspondencia con los colores sin que la composición se limite necesariamente a las líneas y la silueta del dibujo. La ventana y el espejo representan, ese otro lugar que se debe traspasar para llegar a la otra orilla. La ventana hace mirar al sujeto hacia adentro y, al mismo tiempo, crea un poderoso imaginario exterior al ver a lo lejos otras cosas. Así, tanto la ventana como el espejo llevan al sujeto al extrañamiento a la necesidad de ir siempre más allá.

Es un continuo ser-activo-con que se mueve (...) Y es claro y manifiesto que, precisamente la identidad de la obra, que invita a esa actividad, no es una identidad arbitraria cualquiera, sino que es dirigida y forzada a insertarse dentro de un cierto esquema para todas las realizaciones posibles (Gadamer, 1991, p. 45).

Es un continuo ser-activo-con que se representa en lo visual/verbal, y se muestra en un acto sintético dentro de un cuadro que evoca sentidos y soledad. No consiste en deletrear y en pronunciar una palabra tras otra, sino que significa, sobre todo, ejecutar permanentemente el movimiento hermenéutico que gobierna la expectativa de sentido del todo.

El espejo, simboliza esa autocontemplación cuando anuncia un destino espejo, un caminar hacia el estado de la conciencia, al señalar la agonía de ser yo. **Sola yo caminando junto a tu destino espejo**, pero también presenta el mar como un espejo donde el aire y la noche se miran como un mármol.

Estos elementos simbólicos se encuentran asediados por la percepción psicológica de la poeta, por esta razón, se podría decir que hay en ellos la presencia de un simbolismo natural y convencional planteado ampliamente por Merleau Ponty (1994), al considerar a la percepción como un acto que se mueve en las relaciones entre el simbolismo natural y el convencional. En el natural, toma en consideración el cuerpo propio en un logos tácito o latente con el que se comprende la experiencia de la cosa como la experiencia del otro.

El simbolismo convencional referente al lenguaje, señala que el signo y la significación son dominados por un espíritu que sale fuera de la naturaleza, lo que conduce a una comunicación perceptiva. Hay un logos que inaugura al Ser anterior al lenguaje y se enuncia en cada cosa sensible.

Esto es, Haack muestra una relación con la naturaleza, en ese amplio mar como espejo de la conciencia, hace pensar que aborda el simbolismo natural del cuerpo-mundo anclado en un sistema de equivalencias, entre el adentro y el afuera en mutua compenetración. Así, propone un cuerpo sensible, articulado en lo simultáneo y sucesivo, intersensorial que permite una lectura del mundo haciendo del mismo las sustracciones convenientes. (Imagen 6).



Imagen 6.

Fuente: Espacio de Milagro Haack.
espaciodemilagrohaack.blogspot.com
Publicado el martes, 8 de enero de 2013.

Para comprender en su pleno sentido esta formulación del cuerpo como elemento simbólico, hay que tener claro lo que significa la percepción: “(...) tomar (nehmen) algo como verdadero (wahr)” (Gadamer, 1991, p. 36), esto, que afecta los sentidos es visto y tomado como algo, pero no como una mera imitación o reproducción, sino como un análisis profundo de la experiencia estética de lo bello en la naturaleza.

El cuerpo es una cosa sensible, que funciona como un sistema unificado, es un todo que comunica el adentro y el afuera. Es intersensorial del mundo natural, pero a su vez se vuelve sobre el mundo para significarlo en su convencionalidad. Porta un número indeterminado de sistemas simbólicos captados por medio de las diversas experiencias y las captaciones de los diversos sentidos. Por esta razón, la experiencia perceptiva explora a través de los sentidos, como unidad simbólica que enlaza cada una de las cualidades visibles a las otras y hace que el cuerpo se convierta en un sistema de equivalencias, con las que se comprende el mundo y se encuentra una significación.

Se trata de un mundo que llega a través de la conciencia perceptiva, se conoce el mundo mediante el esquema postural o corpóreo⁷. Se capta el espacio externo, las relaciones entre los objetos y las relaciones con ellos, mediante el lugar en el mundo y el paso por él. Puede pensarse que en la obra de Haack lo simbólico es asumido desde la percepción de ese cuerpo que se fusiona mediante una metamorfosis con el mundo en una relación de conciencia e intención.

7. Es una manera de expresar mi cuerpo es-del-mundo. Respecto de la espacialidad, el propio cuerpo es el tercer término, siempre sobrentendido, de la estructura figura-fondo; y toda figura se perfila sobre el doble horizonte del espacio exterior y del espacio corpóreo, p. 118 *Fenomenología de la Percepción*. Merleau Ponty (1994).

Existe, de esta forma, una intención dialógica de la metáfora del cuerpo, de la presencia necesaria del hombre total en el diálogo del tiempo abierto: “El cuerpo del otro es un cuerpo exterior y su valoración es realizada por mí de un modo contemplativo e intuitivo y se me da directamente” (Bajtín, 1999, p. 52), el cuerpo así, se comunica con el afuera del mundo, con el símbolo natural en una contemplación que parte del deseo, dos cuerpos sedientos uno del otro, uno el del mar ante la espera delirante del río extranjero para cumplir el máximo ritual de la pasión del entrecruce de aguas:

sin par ilusión
de acostarse sobre la lumbre del otro yo
que navega
cruzando mismo
pálido
faro
Plumaje cuerpo de la Mar
aguardándote.
Sublimado Amor
sólo
acariciando
lo airoso de tu río que se me ofrece honrado
sabiendo que el sepelio llamado entibio
suaviza nada mas la piel
de
mías
Sembrada Aguas
quitándole
la cobija para amarlo
cruzando aguas
descubriendo el desvío
que hace latir más mis tórridas entretelas
al ver enrojecido rostro por tenerlo tan cerca
despertando
para el regreso del acaso
Hondo Suspiro Labrado en Labios

(Haack poema XXXI-XXXIII y XXXIV: *Cenizas de espera*)

En esta correspondencia visual/verbal, el cuerpo sufre una transformación, pasa de un simbolismo natural en esa relación con el otro, el cuerpo exterior, a un cuerpo que adquiere un simbolismo convencional que se connota con el lenguaje del mundo. Obtiene un matiz de cuerpo sexual e interior: “En lo sexual el cuerpo exterior del otro se desintegra constituyendo tan sólo un momento de mi cuerpo interior y llega a ser valioso únicamente en relación con aquellas posibilidades internamente corporales” como lo recuerda (Bajtín, 1999, p. 53), el cuerpo de esta manera, se funde en lo tácito y revela esa sed de pasión del encuentro con el otro, quien encarna siendo uno solo en un ritual de entrecruces.

En esa fusión del cuerpo se origina un vínculo y entrelazo del alma y el cuerpo, un quiasmo entre lo visible y lo invisible⁸. Dos lados que forman una amalgama con la existencia de manera que el otro lado del cuerpo, será descubierto como experiencia vivencial en estado naciente, que: “vive de su propia imposibilidad de decir aquello que quisiera decir. Intenta decir el reverso invisible de las cosas”⁹. Se da un ensamblaje de remisiones y correspondencias entrecruzadas entre ese cuerpo/alma en el interior del sistema de los signos. Así el reverso invisible de las cosas en ese cuerpo permanece sin objetivar en una perpetua condición de latencia o inmanencia. Colmo de las paradojas, en el invisible el alma primordial e indecible irrumpen en una experimentación al construir y leer imágenes.

Estos elementos que se perciben, surgen de lo simbólico, se representan como un fragmento de ser tal como (Gadamer 1999). Esto se evidencia en un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación. En Cenizas de espera el tejido de las aguas, el tejido de los vientos, el fuego y la espera apasionada se consumen hasta convertirse en polvo, que no es símbolo de muerte, sino como renacer para ser, para seguir siendo.

3. Conclusión

El símbolo definido por Gadamer da respuesta a las correspondencias visuales/verbales en la selección (poética, collage, dibujos) de Milagro Haack. Y es así, porque existen alteridades que cruzan las significaciones al provocar transposiciones en la representación verbal de las imágenes que se mueven entre el simbolismo natural y el convencional planteado por Merleau Ponty.

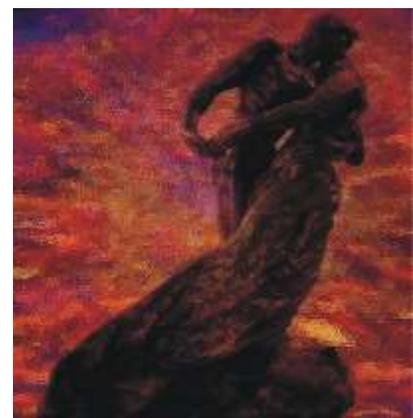


Imagen 7.
Dibujo: *El vals a dúo viento (s.a)*
Milagro Haack

8. Merleau-Ponty (2000). *Fenomenología de la percepción*.

9. Bech Josep. (2005). *Merleau Ponty. Una aproximación a su pensamiento*.

Esto conduce a una percepción que inaugura al Ser anterior en un sistema de equivalencias demarcadas por una línea ecfrástica que traza la experiencia existencial hacia adentro y, al mismo tiempo, crea un poderoso imaginario exterior. Pero, el sentido se tiende confuso por el hermetismo de la palabra debido al uso de estructuras fónico-rítmicas rebuscadas; al contrario de la imagen que emite un mensaje claro. Este planteamiento de la categoría del símbolo por su complejidad aún requiere ser resuelta por otros investigadores.

REFERENCIAS

- Bech, Josep María. (2005). *Merleau Ponty. Una aproximación a su pensamiento*. Autores, textos y temas, filosofía 57. Barcelona-España: Anthropos.
- Bajtín, Mijaíl. (1999). *Estética de la creación verbal*. (10ª ed). México: Siglo veintiuno editores, s.a de c.v.
- Carbajosa, Natalia. (2013). *La écfrasis en la obra de Luis Javier Moreno*. En: Revista Signa Nº 22. Universidad Politécnica de Cartagena. España. (pp. 205-226).
- Díaz, Francisco de Castro y Almudena del Olmo Iturriarte. (2012). *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea: Diez propuestas*. España: Renacimiento.
- Gabrieloni, A. (2009). *Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura. Breve esbozo del renacimiento a la modernidad*. En. Revista Saltana.
- Gadamer, Hans-Georg. (1988). *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, España: Sígueme.
- Gadamer, Hans-Georg. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Introducción de Rafael Argullol. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Digitalizado por Biblioteca FAYL Tibilibry. Barcelona-España: Paidós.
- Haack, Milagros. (2003). *Cenizas de espera*. Venezuela: Diosa Blanca.
- Homero. (2006). *Ilíada*. Madrid: Gredos
- Merleu-Ponty, Maurice (1994). *La Fenomenología de la Percepción*. España: Planeta-Agostini.
- Mitchel, W, J, T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid-España: Akal Estudios visuales.
- Molina, Juan. (2005). *El portabotellas y el minotauro. Correspondencias entre la literatura y las artes plásticas*. Cumaná-Sucre: Colección Biental Literaria José Antonio Ramos Sucre.
- Paz, Octavio. (2006). *El arco y la lira*. USA: Fondo de Cultura Económica.



Oscualdo / ¿Y esos quiénes son? / 2019 / collage digital

DON SIMÓN RODRÍGUEZ Y SIMÓN BOLÍVAR, TESTIMONIO DE UNA AMISTAD

Recibido: 19-04-2019
Aceptado: 30-05-2019

Elba Aguilera Moreno
Universidad Simón Rodríguez
Núcleo Acarigua-Araure, Venezuela
elba159357@gmail.com

Resumen

El presente artículo es una conmemoración del acercamiento epistolar que tienen Don Simón Rodríguez y Simón Bolívar como testimonio de una amistad que se va fraguando por el respeto que siente el Libertador por su maestro. Queremos rescatar estas palabras de amistad, para reivindicar una relación afectiva que emana de la admiración y respeto por los valores aprendidos del discípulo a través de las palabras y ejemplo de su mentor.

Palabras claves: Simón Rodríguez; Simón Bolívar; amistad.

DON SIMÓN RODRÍGUEZ Y SIMÓN BOLÍVAR, TESTIMONY OF A FRIENDSHIP

Abstract

This article is a remembrance of the epistolary approach that Don Simón Rodríguez and Simón Bolívar, like a testimony of a friendship that began by the respect that the liberator feels for his master. We want to rescue these words of friendship, to claim an affective relationship that emanates from the admiration and respect for the values learned from the disciple, through the words and example of his mentor.

Key words: Simón Rodríguez; Simón Bolívar; friendship.

“El amor es muy delicado la amistad lo es más aun”

S.R.

Al leer las cartas que en momentos distintos de sus vidas se cruzaron Don Simón Rodríguez y Simón Bolívar, descubrimos el profundo afecto que unió a estos dos grandes hombres. Comienza desde muy temprano, cuando Bolívar queda huérfano y su familia decide enviarlo a la escuela de Simón Rodríguez para que complete su educación; pero Bolívar se revelaba, no quería asistir. Desde el momento en que el maestro, buscando distraer al niño, se interesó por sus juegos infantiles; algo indeleble hizo mella en los sentimientos de aquél niño que había perdido a sus padres.

Tiempo más tarde, embargado por la tristeza luego de perder a su amada esposa María Teresa y tal vez para distraerse, viaja a Europa y ya en París se produce el reencuentro con su maestro, que le permitió reanudar su amistad con su maestro, leer a los escritores clásicos, conocer otros países; hechos que condujeron al joven Bolívar a pronunciar en presencia del amigo el célebre juramento del Monte Sacro el 15 de agosto de 1805.

Luego en el año 1823, Simón Rodríguez, después de pasar 26 años por ciudades de Estados Unidos y Europa, decide regresar a América, puesto que ya sabe que Simón Bolívar y el ejército patriota han logrado la independencia de Venezuela y se disponen ir más allá de sus fronteras para liberar a los países hermanos. Como prueba de amistad, Simón Rodríguez quiere ponerse a la orden del Libertador para ayudarlo con la parte más difícil: construir la República que diera luz al nuevo republicano por medio de la educación.

Ya había llegado Simón Rodríguez a Bogotá, cuando Bolívar se entera de su regreso y entusiasmo por poner en práctica su proyecto, como era abrir una escuela taller a la que llamo “Casa de Industria Pública”. Sin embargo, le faltaban recursos económicos por lo que Bolívar desde Perú le escribe a Santander, Vicepresidente de Colombia, para que a su nombre le preste los recursos que requería el maestro.

El 19 de enero de 1824 desde Pativilca, Bolívar le escribe a su Maestro la hermosa carta que conocemos como la “Carta de Pativilca”. Un fragmento de ella dice así:

Oh mi maestro”, ¡Oh mi amigo! ¡Oh mi Robinson! Ud. En Colombia y nada me ha dicho, nada me ha escrito. Sin duda alguna, es Ud. El hombre más extraordinario del mundo. ¿Se acuerda cuando fuimos al Monte Sacro en Roma a jurar sobre aquella tierra santa la libertad de la patria? (...) Ud., formó mi corazón para la libertad, para la justicia, para lo grande, para lo hermoso. Yo he seguido el sendero que usted me señaló (...) Ud., no habrá dejado de decirse yo sembré esta planta, yo la regué (...) Voy a gozar de la sombra de sus brazos amigos... (Bolívar, p. 268-270).

En esta carta se destacan los siguientes valores: la admiración que siente Bolívar por su maestro, a quien consideraba su amigo íntimo, reprocharle que no se ha comunicado con él a pesar de encontrarse en Bogotá, lo que da cuenta del grado de confianza que había entre ellos; señalar su respeto y reconocimiento hacia quien le mostró el camino hacia la independencia; y la frase final de este fragmento en el que apreciamos el amor filial pues ya no es solo un maestro, ahora es el padre a quien se dirige y siente como hijo el deber de protegerlo y brindarle el merecido descanso.

Bolívar anhelaba ver de nuevo a su maestro y por eso le escribe a Santander y así le dice: “dele dinero de mi parte que yo lo pago todo para que me venga a ver (...) yo amo a ese hombre con locura. Fue mi maestro, mi compañero de viajes (...) Él es un Maestro que enseña divirtiendo” (Lasheras, 1994, p. 205).

Nos detendremos un momento en el reconocimiento del Libertador a la estrategia del Maestro que enseñaba divirtiendo, lejos de los aburridos métodos de la Escolástica, y tuvo en él un alcance que se proyectó en el tiempo, porque le permitió interpretar el goce por la vida y por eso en sus ratos de ocio, que han debido ser muy breves compartía con sus edecanes anécdotas de su vida familiar y afectiva. A este respecto nos dice De Lacroix (1924): “hace elogio del vino, habla de su pasión por el baile y por el baño en los ríos profundos (...) dialoga sobre el arte, de la guerra, el arte del amor” (p. 38). A propósito de esto último, no queda más que leer las cartas tan apasionadas y dulces entre él y Manuelita. El mismo autor agrega: “Todos los cuentos del Libertador son alegres, porque los refiere con arte y elocuencia, a veces son muy alegres” (p. 93). A Bolívar le gustaba igualarse con la tropa, sus hombres lo seguían porque se ganó su afecto. Ha debido ser así porque estos dos hombres amaban la vida.

Con respecto a la ayuda económica que esperaba Simón Rodríguez de Santander, no llegó y puesto que ya tenía en sus manos la carta de Pativilca, decide viajar al Perú. Esto le escribe a Bolívar en carta desde Guayaquil 30 de noviembre de 1824:

Amigo en respuesta a la carta que usted me escribió me puse en camino. Ver a Ud. conferenciar sobre la causa y emplearme en lo que pueda ayudar a Ud., es mi fin (...) dígame lo que ha de hacer para llegar cuanto antes, darle un abrazo y... llorar de gozo (Obras completas, 2016, pág. 665).



Oscuraldo / La mirada del maestro
2019 / collage digital

En las citas anteriores vemos plasmadas expresiones de lealtad, humildad por parte de Bolívar quien lleno de gloria, puesto que ya es el Libertador, no se ha envanecido y reconoce a quien debe buena parte de su formación en Simón Rodríguez, un hombre con una sabiduría producto de los 26 años en los que recorrió ciudades de E.U. y Europa. Sin alardes, desprendido de intereses personales. El maestro no exige nada especial, sencillamente quiere contribuir a la causa revolucionaria.

La afectividad manifiesta entre maestro y alumno, tiene un gran contenido, que en el análisis no es de uso frecuente entre los varones, quienes en la mayoría de los casos se cohíben de expresar por temor a que se pongan en duda su virilidad, y creer que son expresiones apropiadas para las mujeres. Este hecho nos revela una mentalidad no prejuiciada, muy avanzada al contexto histórico que les tocó vivir, como fue la colonia, en la que prevaleció la ideología del patriarcado cuyo resultado es el machismo que aún perdura en muchas mentalidades con su carga de agresividad, verbal, física y hasta gestual hacia la mujer.

A propósito, en un conversatorio realizado el 28 de octubre de 2015, en la sede de la Universidad Simón Rodríguez, Núcleo Araure sobre Simón Rodríguez, donde abordamos este punto; la profesora Mirla Sandoval intervino aludiendo a nuestro presidente Chávez quien había superado el machismo. Ciertamente en acto público celebrado en Caracas el 8 de marzo de 2010, él se declaró feminista. Debe haber más.

El epígrafe que acompaña este ensayo es el fragmento de una extensa carta que Simón Rodríguez le envía al Libertador y se inscribe en el contexto de la conspiración que urdía la oligarquía en contra del proyecto Bolivariano y en consecuencia, Bolívar se ve obligado a regresar a Caracas para frenar la conjura. Maestro y alumno se separan y ya no volverán a verse.

Al quedar solo Simón Rodríguez sin su protector cerca, las clases oligarcas se ensañan contra el maestro y su escuela, e interceptan las cartas que le enviaba a Bolívar, porque el plan era aislarlo. No lo lograron y desde Oruro en 1827, le escribe de nuevo el 30 de septiembre de 1.827. Un fragmento dice así: “El amor es muy delicado, la amistad lo es más aun; y en el hombre sensible estos sentimientos son de una delicadeza extrema” (Rodríguez, 2001. pág. 134).



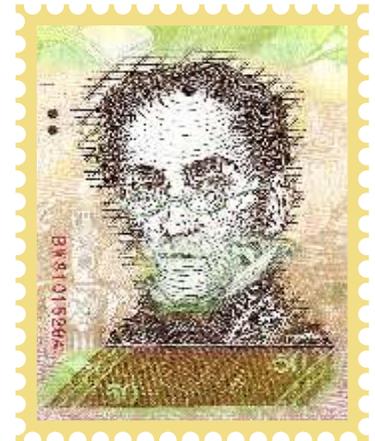
Oscuraldo / Confluencia
2019 / collage digital

Los adversarios de Bolívar no cesaron de injurarlo “que, si es un dictador, asimismo, embustero, loco, ladrón, traidor” y un sartal de injurias. En respuesta y como prueba de su inquebrantable amistad, Simón Rodríguez, escribe “En defensa del Libertador” (1830).

Simón Narciso de Jesús, muere en Amotape en 1.854; la autoridad religiosa no quería darle la extremaunción porque lo veía como un hereje. Él no estuvo solo en su hora final porque lo acompañaron Camilo, el amigo de José su hijo, y también la espiritualidad de Bolívar, el amado alumno. Agonizando, logro musitar la única oración que se aprendió: “¡Juro delante de usted; juro por el Dios de mis padres!, juro por ellos; juro por mi honor, y juro por mi patria, que no daré descanso a mi brazo, ni reposo a mi alma, hasta que haya roto las cadenas que nos oprimen por voluntad del poder español” (Juramento de Bolívar en el Monte Sacro, Roma, 15 de agosto de 1805).

La amistad entre Simón Rodríguez y Bolívar no fue tan solo un sentimiento entre ellos, sino que trascendió en un bien colectivo de solidaridad con los países hermanos, en un proyecto de integración Latinoamericana.

Nos toca resistir...



Oscuraldo / Prestame tus lentes
2019 / collage digital

Bibliografía

- Bolívar Simón (2009). *Doctrina del Libertador*. Compilación Manuel Pérez Vila. Venezuela. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Reina León.
- De Lacroix, Pere (1924). *Diario de Bucaramanga. Vida Pública y Privada del Libertador Simón Bolívar*. Madrid. Orinoco.
- Lasheras, Jesús Andrés (1994). *Simón Rodríguez Maestro y Político Ilustrado*. Caracas. Universidad Simón Rodríguez. .
- Rodríguez, Simón (1981). En *Memorias del General O'Leary*. Venezuela. Muestrario de la Defensa.
- Rodríguez, Simón (2001). *Cartas*. Caracas: Universidad Simón Rodríguez.
- Rodríguez, Simón (2016). *Simón Rodríguez. Obras completas*. Caracas: Universidad Simón Rodríguez.



Señora Amada con sus muñecas. Fuente: Rincón artesanal

MUÑECAS DE CEREZAL, ESTADO SUCRE, EL PATRIMONIO COMO HERENCIA FAMILIAR

MSc. Carmen Leonor Royero de Ramírez
Universidad de Oriente (UDO),

Departamento de Filosofía y Letras, Núcleo Sucre, Venezuela
Estudiante del Programa de Doctorado: Patrimonio Cultural
Universidad Latinoamericana y del Caribe (ULAC)
croyero2018@gmail.com

Recibido: 17-03-2019

Aceptado: 15-05-2019

Resumen

Este artículo es el resultado de una investigación de campo, relacionada con la artesanía tradicional del caserío de Cerezal, Municipio Ribero del estado Sucre. Dentro la variada muestra artesanal destacan las muñecas de trapo. En una entrevista realizada a la señora Lesli Rojas, contó como su madre, la Señora Berta Vargas, por una necesidad económica y poniendo en marcha su creatividad, elaboró su primera muñeca de totuma que posteriormente se transformaría en muñequitas de trapo negras que llamaron mucho la atención de los turistas, y desde ese momento formaron parte de la artesanía de Cerezal. El legado de la señora Berta Vargas ha continuado a través de la creatividad de sus hijas: Amada y Lesli Rojas Vargas. La primera de ellas, fue nombrada Patrimonio Cultural Viviente en el año 2000. Las mujeres Vargas: dos generaciones de artesanas, dedicadas a la elaboración de las muñecas negras como patrimonio familiar, local y regional. Un legado que reivindica la cultura africana.

Palabras clave: Patrimonio; memoria histórica; muñecas de trapo negras; herencia familiar.

THE DOLLS OF CEREZAL, SUCRE STATE, HERITAGE LIKE A FAMILY INHERITANCE

Abstract

This article is the result of a field investigation, related to the traditional crafts of the village of Cerezal, Ribero Municipality of Sucre state. Inside the varied craft show rag dolls stand out. In an interview with Mrs. Lesli Rojas, she told how her mother, Mrs. Berta Vargas, for an economic need and starting up her creativity, elaborated her first totuma doll that would later be transformed into black rag dolls that called much the attention of tourists, and from that moment they were part of the craftsmanship of Cerezal. The legacy of Mrs. Berta Vargas has continued through the creativity of her daughters: Amada and Lesli Rojas Vargas. The first one was named Living Cultural Heritage in 2000. Vargas women: two generations of artisans, dedicated to the elaboration of black dolls as family, local and regional heritage. A legacy that claims African culture.

Key words: Heritage; historical memory; black rag dolls; family inheritance.

Este artículo surge como resultado de una investigación de campo previa, relacionada con la artesanía tradicional del caserío de Cerezal, Municipio Ribero del estado Sucre (fig. 1). Dentro la variada muestra artesanal ofrecida a los turistas que frecuentemente visitan el sector, como ruta obligada hacia las poblaciones de Cariaco, Carúpano, Casanay, entre otras; destacan las muñecas de trapo. Estas simpáticas compañeras de las niñas, tienen una curiosa historia sobre su origen en la región, que pone de manifiesto la creatividad y perseverancia de una mujer afrovenezolana.

La muestra fotográfica que se presenta a continuación, forma parte esencial de la memoria histórica de dos generaciones de artesanas.



Figura 1. Ubicación geográfica del municipio Ribero y caserío Cerezal. Fuente www.a-venezuela.com

Para comenzar, es importante señalar que la población de Cerezal fue fundada en 1912 por el señor Juan Betancourt y la señora Ana Dolores Rivas nativos de la Peñita. La intención de estos primeros habitantes era que la zona sirviera para cultivar la tierra por su cercanía con el río Carinicua y la quebrada Monserrat. Posteriormente, habitantes de otros poblados decidieron asentarse en el lugar. Una de estas familias fue la conformada por la señora Berta Vargas (fig. 2, 5), su esposo y sus tres hijas: Amada, Lesli y Pichita.



Figura 2. Señora Berta y una de sus muñecas de trapo. Fuente: Rincón artesanal

En 1965, por una necesidad económica y poniendo en marcha su creatividad, la Señora Berta Vargas elaboró su primera muñeca, empleando materiales tales como: totuma (tapara), una pequeña cesta de caña amarga, pintura, lana o pabilo para hacer el cabello y usaba la sabia del árbol de cautaro como pegamento (fig. 3). De esta manera le dio vida a “el viejo” así le decía a su creación y la colgó en la puerta de su casa para ver si alguien la compraba. De esta manera, comenzó a elaborar más muñecas de este tipo a pesar de que le decían que estaba loca y que no se vendieron mucho. No obstante, su tesón y perseverancia, además de la ayuda de sus hijas y de algunas vecinas, empezó a confeccionar muñecas mejor elaboradas para 1968.



Figura 3
Muñeca de tapara
Fuente: Rincón artesanal

Expresa su hija Lesli Rojas Vargas en la entrevista que se le realizó, que su madre fue la que inició la actividad artesanal de la muñequería, porque en el lugar solo existía la cestería. En un principio se hacían por un grupo familiar y se colgaban en la entrada de las casas para que los turistas que iban al Carnaval de Carúpano las vieran al pasar.

De esta manera, fueron cambiando las caritas de totuma por unas muñecas de trapo (fig. 4, 5), elaborada de cuerpo entero, con tela negra para su piel, algodón planchado como relleno, lana y telas de colores para sus vestidos.

Al principio las muñequitas de trapo eran de color negro o marrón y luego también se confeccionaron con tela de color rosado. La señora Lesli comenta, al respecto, que cuando le preguntó a su madre por qué ahora también elaboraba muñequitas de color rosado, ella le respondió: “porque de todos los colores hay en la viña del señor”.

Estas muñequitas de trapo negras llamaron mucho la atención de los turistas y desde ese momento formaron parte fundamental de la artesanía de Cerezal. Las muñecas fueron aumentando de tamaño según el gusto de las niñas.

El legado de la señora Berta Vargas, ha continuado a través de la creatividad de su hija mayor Amada Rojas Vargas quien, siguiendo los pasos de su madre, confeccionó desde el año ochenta (80) las muñecas con personalidad. Cada una de sus creaciones tiene un nombre y una historia que hábilmente ha plasmado en las canciones que les compone. Destacan las figuras de héroes de la Patria, de su esposo y de ella misma; así como de aspectos de la cotidianidad, tales como la faena de un agricultor montado en su burro, el leñador afilando su machete o la madre que amamanta a su bebé.

Antes de su fallecimiento en mayo de 2016, la señora Amada Rojas Vargas recibió una innumerable cantidad de reconocimientos por su creatividad, en la confección de estos maravillosos muñecos (fig. 6, 7), siendo declarada Patrimonio Cultural Viviente en el año 2000. Además de destacarse como artesana, fue folklorista, poetisa y compositora, recibiendo galardones del CONAC y de la Universidad de Oriente.

Su vivienda, ubicada en la avenida principal de Cerezal, se convirtió en taller y museo de todas sus creaciones. Siendo una parada obligada para los visitantes interesados en el turismo cultural de la zona y que deseen conocer el origen de estas hermosas y originales muñecas.



Figura 4
Primera muñeca de trapo
Fuente: Rincón artesanal



Figura 5
Señora Berta Vargas
Fuente: Rincón artesanal



Figuras 6. Algunos muñecos realizados por la señora Amada Rojas. Fuente, rincón artesanal

Por su parte, la segunda de las hijas de la señora Amada Vargas, Lesli Rojas Vargas (fig. 8), sigue con la tradición familiar, preservando el legado de su madre y hermana, dándole continuidad a la elaboración de las tradicionales *negritas de Cerezal*.

Señala la señora Lesli Vargas que: “a través de los tiempos, los gobiernos de turno apenas ven que un pueblo se está desarrollando es cuando meten talleres con gente de afuera, para imponer una artesanía que no es la propia”. Ella sostiene que se debería trabajar con la artesanía propia de cada región para atraer a los turistas con lo que cada quien hace. Expresa esta artesana que los talleres de confección de muñecas que han impartido en la población los hacen profesoras de otros sectores como Plan de la Mesa (ubicada al oeste de la ciudad de Cumaná) que emplean telas y patrones muy distintos a los tradicionales de Cerezal y por esta razón, las muñecas autóctonas están desapareciendo.

Más adelante afirma que: “los artesanos de la comunidad de Cerezal no permitiremos que nuestro patrimonio artesanal muera porque lo que es tradicional es tradición y la palabra tradición quiere decir que se hace continuamente, vamos pasando unos y vamos quedando otros. Es así por el aprendizaje que hemos tenido y lo que uno aprende, uno lo enseña. Así que todos somos alumnos porque aprendemos de los demás y también somos maestros”.



Figura 7. Señora Amada con otro grupo de sus muñecas. Fuente, rincón artesanal



Figuras 8. Señora Lesli Rojas y parte de sus muñecas. Fuente, rincón artesanal

Las mujeres Vargas (fig. 9): dos generaciones de artesanas, dedicadas a la elaboración de las muñecas negras como patrimonio familiar, local y regional. Un legado que reivindica la cultura africana, enclavada en el caserío de Cerezal, corazón del estado Sucre.

Fragmento de una canción compuesta por la Sra. Amada Rojas, dedicada a las muñecas:

*"Las muñecas que yo hago
les pongo todo mi amor
la verdad, me dan trabajo
personificadas son
y yo les pongo, hilo pabilo
para tejer sus crinejas
por eso nunca me olvido
luego les bordo las cejas".*



Figuras 9. Señora Berta y su hija Amada confeccionando las muñecas. Fuente: Rincón artesanal

REFERENCIAS

- Artexil (2013). Exposición con artesanas orientales.
<http://www.avn.info.ve/contenido/mu%C3%B1equeras-orientales-recrearon-personajes-hist%C3%B3ricos-para-exposici%C3%B3n-artexil-2013>. (21-08-2016).
- Correo del Orinoco (2012). Suplemento: Artillería.
<http://www.correodelorinoco.gob.ve/wpcontent/uploads/2012/01/Web-LA83.pdf>. (23-08-2016).
- Machado, M y Laparea, A (2014). El Alma de mis muñecas.
<https://vimeo.com/85165963>. (23-08-2016).
- Rincón Artesanal. Imágenes de la señora Berta Vargas y Amada Rojas Vargas.
<http://www.rinconartesanal.com/berthavargas.html#.V4KBOc6cFFo>. (25-08-2016).
- Royero, C (2016). Entrevista e Imágenes de la Señora Lesli Rojas Vargas y sus muñecas e imágenes de la artesanía del Caserío de Cerezal (video). 1-07-2016 (00:07:26) .croyero2018@gmail.com. Entrevista personal a la Sra. Lesli Rojas.



Diccionario de Topónimos Históricos del Estado Táchira, Siglos XVI al XIX.
Samir A Sánchez E.
 Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, N° 207.
 San Cristóbal, 2018.

La lingüística es la ciencia que estudia el lenguaje humano. Dentro de sus múltiples ramas se encuentra la explicación del origen, significación y otros aspectos de los nombres propios, la onomástica. Una de las subdivisiones de esta última, lo constituye la toponimia, que se ocupa del estudio del origen y significación de los nombres propios de los lugares. El conjunto de esos nombres siempre será perteneciente a un país, región, localidad. El Estado Táchira tiene una enorme riqueza en estas denominaciones de sitios y lugares, muchas de ellas tan originales que no se van a encontrar en otras regiones del país.

El Dr. Samir Sánchez nos presenta, en forma de diccionario, la gran variedad de estos nombres utilizados para darle singularidad a los espacios geográficos de nuestra región. En esta monumental publicación, se recogen estos grafemas ordenados alfabéticamente para facilitar el acceso a valiosas informaciones de varios tipos. Para ello parte de una gran cantidad de referencias documentales, vinculadas al Táchira de los siglos XVI al XIX. Un período fundamental para la configuración de esta región que se inicia con la llegada del elemento europeo, los procesos de asimilación de lo lingüística de los pueblos originarios, hasta la configuración como una entidad político territorial y cultural, con amplios niveles de una autonomía que se constituye definitivamente en el siglo XIX.

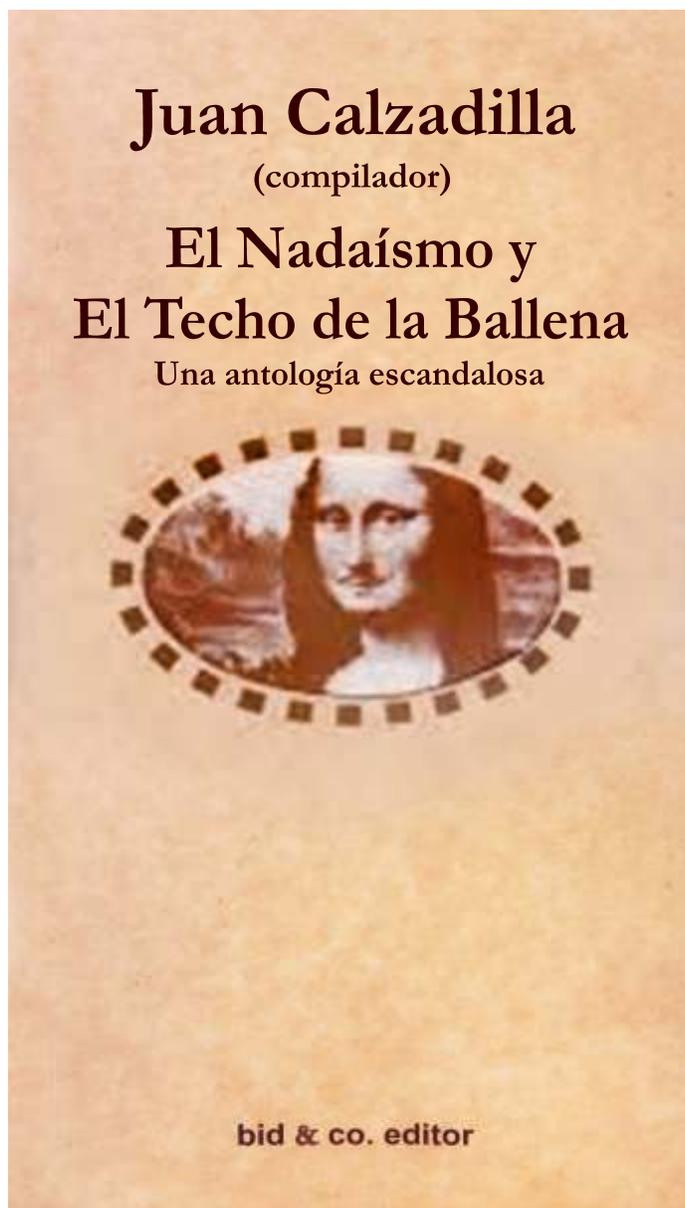
Pero no es solo la mera presentación de los nombres y su explicación, pues cada entrada del diccionario aporta una gran cantidad de datos que lo convierten en un instrumento de referencia y reflexión. Una herramienta para ampliar los horizontes cognitivos de nuestro pasado, cosa fundamental para la reconstrucción de la memoria tachirense. Y es que además del profundo análisis etimológico y espacial el autor va a presentar los aspectos históricos fundamentales para la construcción de las biografías de las poblaciones.

Se resalta claramente, el valor patrimonial de los topónimos originarios, sobre los que Sánchez hace un ejercicio de arqueología etnolingüística, identificando radicales de las raíces lingüísticas Chibchas, Arawacas y Caribes que constituyen la base de la construcción de las lenguas de los pueblos originarios de la región. De ellas se aprecia la importancia fundamental de los aportes andinos sobre los que se construyó la gran variedad lingüística que refleja la invisibilizada diversidad cultural que no se ha valorado, entre otras circunstancias, por adolecer por una herramienta como esta. Igualmente podemos apreciar la ruptura lingüística dialectal que se sucede a partir de la conquista europea que transforma la mirada a las realidades regionales. Este recorrido va a mostrar la vivencia particular que los hijos de estas tierras han tenido en su relación con las dimensiones geográfica, memorística y humana. Así, espacio y fisiografía modelaros estos topónimos.

Este trabajo tiene también un estudio introductorio donde se explica las particularidades, el método de investigación y la forma de usar el diccionario. Además de una serie de índices temáticos y analíticos que van a facilitar los procesos de investigación que se puedan generar y desarrollar partiendo de sus aportes. El autor incluye un índice general donde se presenta alfabéticamente los topónimos estudiados. Además de los índices de topónimos aborígenes, de topónimos hispánicos y la presentación de todos ellos de acuerdo a la división político territorial del Estado Táchira.

Estamos ante una obra que va a llenar un vacío bibliográfico necesario para la investigación de la memoria de la región tachirense, producto de un trabajo de gran profundidad de uno de los autores que más aportes ha dado para el conocimiento de la historia del Estado Táchira, el Dr. Samir Sánchez.

Anderson Jaimes R.
Museo del Táchira
Grupo de Investigación Bordes
andersonjaimes@gmail.com



**El Nadaísmo y
El Techo de la Ballena.
Una antología escandalosa.
Juan Calzadilla (compilador).**
Editorial: bid & co, p.p. 234
Caracas, 2016.
Antología que desborda fronteras

Entre las opciones editoriales es usual encontrar antologías sobre autores relativamente consolidados o por áreas temáticas que circunscriben un conjunto de textos a los mismos criterios para su publicación final como libro, pero es más llamativo por inusual el enfoque comparativo entre dos movimientos artísticos que incidieron en sus contextos sin aparentes nexos entre uno y otro para explicitar alguna influencia en común. Imbuidos por las circunstancias de sus ciudades nativas es notoria la compilación lograda por Juan Calzadilla en “El Nadaísmo y El Techo de la Ballena. Una antología escandalosa” para recuperar la vigencia de ambos grupos, esquemas y propósitos de trabajo que los unifica además de la acertada por arriesgada manera de coincidir en la misma obra para en el presente curiosear los inefables versos y frases en impresionante duplicidad.

En una recopilación de textos extravagantes, desbordados de irreverencia y de tajante mordacidad, una combinación heterodoxa de humor negro y lapidaria crítica, se distiende en episodios sublimes y gira sin pudor a frases ásperas esculpidas de sensibilidad y señalamientos francos sobre asuntos que revolotean en sus andanzas interdisciplinarias, exploradores omnívoros de las artes que para ofrecerles pleitesía total oportunamente coincidieron en los mismos espacios bohemios de Caracas en el caso de El Techo... y los Nadaistas en Bogotá, congregados bajo la vocación e inquietud de redescubrir lecturas y escrituras antes las cuales sucumbieron, parte de sus testimonios están en estas páginas.

Dos partes conforman el libro compuestos colaborativamente por varios autores participes primero de estos grupos y a los cuales pertenecen los poemas, reseñas, manifiestos, artículos reunidos, un collage verbal de los logros líricos hechos por ambos grupos hasta reunir fragmentos o partes emblemáticos de la magnitud estética que en sus propias palabras manejaron, parte significativa de sus mensajes estaban en las acciones y exposiciones con finalidades materialmente efímeras pero sólidas conceptualmente, tanto que el tono de denuncia guarda vigencia.

Además de las vanguardias europeas son las condiciones de violencia política y social de ambos países influencias transversales, una atmósfera de hostilidad sobre el cual es ineludible la deferencia como portadores de cuotas incendiarias frente a sus realidades y en ciertas circunstancias de estimulantes, condiciones prolongadas décadas después con otros actores políticos remedando situaciones y preservando así sus principios.

Esta antología también es referencial de la capacidad de involucramiento de los integrantes de cada grupo para lograr una gestión cultural independiente, entendiendo que conservar los criterios propios implica tener recursos limitados pero sin compromisos disuasorios, por ello recurrieron a las propias publicaciones incluso mimeografiados en una época donde aún no estaba disponible la reproducción digital, como la mayoría eventualmente se hacen notables escritores estos textos reunidos es un logro editorial que el tiempo en exigencia les atribuye para el reconocimiento literario de resonantes pasos de juventud marcados en ambos grupos.

Los Nadaistas

Parafraseando al Primer Manifiesto Nadaista es una revolución de forma y contenido del orden imperante en Colombia que nace sin sistemas fijos ni dogmas, una libertad abierta a las posibilidades de esa cultura con solo unos

presupuestos mínimos de lucha que con el tiempo evolucionaran. Incluidos en la antología están Darío Lemos (1942-1987), Amílcar Osorio (1940-1985), Jaime Jaramillo Escobar (1932), Jotamario Arbeláez (1940), Eduardo Escobar (1943), Elmo Valencia (1926-2017), Gonzalo Arango (1931-1976).

La poesía y las acciones efímeras son las formas de expresión más reconocidas en los Nadaistas sin asumir preceptos más allá de “entelequias y formas” de su existencia en gestos espontáneos e intuitivos para hallar la belleza purificada y liberada, con estrategias de escritura que giren el sueño a la realidad, lo irracional sobre lo racional y lo inconsciente sobre lo consciente. En ese ejercicio sus temas giraron en detalles de su cotidianidad, referencias culturales al cine, música, literatura, una exaltación de sus experiencias para exudar vitalidad aunque rocen el chauvinismo. El erotismo es un tema destacado por la desenvoltura presentó en sus versos, una exhibición sin eufemismo de sus deseos.

André Bretón (1896-1966) surge como una de las principales influencias conceptuales ampliado a otros escritores: Arthur Rimbaud (1854-1891), André Gide (1869-1951), Jean Paul Sartre (1905-1980), Friedrich Nietzsche (1844-1900). La poesía asoma las vertientes subjetivas del autor, en versos que son frases breves y contenidos densos probablemente herméticos ante el escrutinio racional y se refugia en la sonoridad o variaciones de la rima y la primera persona gramatical, con los Nadaistas un compendio aleatorio espontáneo de percepciones se plasma y bajo tal arbitrariedad se consume su extensión, registro obscuro por revelar las facetas frívolas amalgamadas en deseos siniestros liberados.

El Techo de la Ballena

Juan Calzadilla (1930) reflexiona sobre el “pequeño sismo” que sacudió los modales de Caracas en la década de los 60 a cuarenta años de existir, hoy alcanza los 60 años y la convicción “de que todo lo que se hizo y todo lo que se dijo en El Techo de la Ballena quedó muy por debajo de la realidad” (p. 86) se mantiene. Junto a Efraín Hurtado (1934-1978), Francisco Pérez Perdomo (1930-2013), Edmundo Aray (1936-2019), Dámaso Ogaz (1926-1992), Adriano González León (1931-2008), Caupolicán Ovalles (1936-2001) y Carlos Contra maestre (1933-1996).

Los textos reunidos responden a finalidades diferentes a la narración verbal, sus actividades artísticas y culturales se desplegaron aparentemente

divergentes pero que convergen en maneras de integración actualmente denominadas transdisciplinarias, apareamientos conceptuales que cruzan las acciones escénicas, la experimentación plástica, la producción y la promoción literaria. Una gestión cultural osada, arriesgada, polémica, irreverente, alternativa, un desafío estético a la arrogante opulencia que inaugura ese contexto y los estamentos institucionalizados desde entonces.

Procaces acusadores de la violencia política y social existente en su entorno inmediato con las pugnas en el país y la región en un contexto global de guerra fría que asoma un despliegue bélico atómico, optar por el abordaje plástico y estético de esta situación sin pretender “imponer una concepción, un estilo creador y lenguaje” recuerda Aray como parte de una respuesta escrita a una crítica para El Techo..., agrega que “no creen en absolutos” pero “no vacilaron en proponer las más difíciles confrontaciones sin pretender hacer un código de ello” (p. 52).

Fue un ejercicio gregario formador de sensibilidades reflejado en la trayectoria posterior de cada integrante de El Techo..., una etapa de creación oportuna que amerita su revisión por las tendencias contemporáneas de los artistas nacionales porque lidian con la exacerbación de los problemas atinentes más allá de su condición ya histórica, es su enfoque a temas políticos y sociales existentes en esa época y que aún se encuentran en ciernes la importancia hallada en esta recopilación.

Jhonny Márquez
Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela
Comunicador Social
Estudiante de la Especialización en Periodismo Digital
Grupo de Investigación Bordes
marquezhonny@gmail.com



La República Baldía.

Luis Pérez Oramas.

Editorial:

La Hoja del Norte, p.p. 307

Caracas, 2015.

Crónicas sobre los desvaríos del poder en la presente Venezuela

«No son estas páginas para pensar calmadamente»

Luis Pérez Oramas

Luis Pérez Oramas concentra su erudición en temas recurrentes con un envolvente vocabulario marcado por la urgencia de sus señalamientos, en este libro reúnen un conjunto de crónicas publicadas sobre el dramático desvarío político de la contemporánea sociedad venezolana en el transcurso de 14 años con sus instituciones erosionadas mientras gestas caudillescas suplen las debilidades surgidas, en cada página se esfuerza en describir con alarma sombrías consecuencias destacadas por presentar en estilo envolvente certeras apreciaciones interpretadas desde una lectura presente.

Una consecuente reflexión sostenida por los años y las recurrencias de los errores políticos demuestran una unidad editorial lograda en «La República Baldía. Crónicas de una falacia revolucionaria», selecto inventario que facilitó consolidar su unidad hasta el logro editorial ineludible si la oportunidad de su lectura lo permite, de textos del destacado curador de arte y académico Pérez Oramas, de vocabulario extenso e impetuoso, con asociaciones audaces para matizar actos estelares de la política nacional, como otro testigo más con las herramientas expresivas para manifestarlo atónito ante la precipitación de los acontecimientos.

Es un testimonio oportuno en su extensión general, posiblemente disponible desde los buscadores en línea más conocidos al tratarse inicialmente de artículos para periódicos nacionales. Organizados en seis sesiones orientadas por su cronología de 1995 hasta 2014 hay un agite verbal para anunciar las tempestades, una fervorosa advertencia a quien pueda interesar para evitar la inminente figura del país, escritura caldeada por los rigores del estrecho tiempo entre el suceso y el ciclo de los rotativos rezagados de cualquier manera en las sucesivas oleadas de acciones catalizadoras de su llegada y la posibilidad de asimilarlos.

Resulta de elogio su capacidad de discernir, en medio de la incertidumbre colectiva sobre las raíces y las consecuencias del atolladero político abierto por Hugo Chávez Frías en 1999 y sellado en 2013, recuerda la gradual agonía de las frágiles instituciones republicanas de Venezuela, lo inicia con su juramentación presidencial y cierra con la ceremonia en la que designa como sucesor en el poder al actual mandatario Nicolás Maduro, del análisis formulado sobre estas y otras ignominias radica el interés por la lectura de este libro.

Pérez Oramas desarrolla en sus textos posiciones firmes, en ellos desborda posturas decididas con convicciones e independientes de la polarización binaria construida como el conflicto global de Venezuela, artículos comprometidos con la república y los reclamos ciudadanos si se requiere ubicar las apreciaciones del autor, quien al ser uno más de los tantos espectadores ante la pantalla orwelliana tropical, sobrecogido por tantas contradicciones presenta las dudas introducidas en ámbitos domésticos e íntimos que caldean el escenario político.

La disolución de la república pronosticada sobre los años a futuro, lejos de premoniciones esotéricas, es el logro de extrapolar el pasado al cual es tan afecto a estudiar para explicar los niveles de atraso por transitar en los años posteriores de Venezuela. Su indignación y confusión ante nuestra realidad presente, es la semejanza con ese pretérito hacia el cual están empecinados en traer de vuelta. Para Pérez Oramas lo más lúgubre es volver por caminos transitados.

Son amplias las referencias a acontecimientos pasados con cabida en la actual composición social del país, para encajar las formas cotidianas expuestas con sus notables hitos respecto la conducción política y económica derivada de los estamentos establecidos debido a saltos y tropiezos históricos por significativos en edificar las concepciones vaporosas y ambiguas que lo definen.

Su aporte es la perspectiva integral en sus múltiples dimensiones necesarias para comprender causas y consecuencias de la dinámica política, su réplica es por parcelar las actividades culturales como un asunto aislado y exclusivo de estancias reservada cuando en realidad curte las palabras y gestos de las ceremonias desplegadas desde el poder, es la afirmación de algo más allá de una cultura política en el complemento entre sí, simbiosis necesaria reflejo del orden cultural al que apuesta para la consolidación de la república.

Una república baldía

La república pérdida retratada por Pérez Oramas se refiere al sentido de participación en una comunidad histórica y social porque los espacios públicos, físicos o simbólicos para su desenvolvimiento también lo hacen, su deterioro antecede y culmina con su paulatino desahucio durante los períodos presidenciales de Chávez, es previo porque la solvencia institucional de la democracia existente es precaria y, ante la complacencia u omisión de sectores sociales esquilados, incluida la oposición, se consume su aniquilación.

Sin instancias republicanas retorna el caudillo junto a las derivas autoritarias que engendra, la injerencia en el funcionamiento de sus partes es ineludible por su vulnerable condición, enmarcada en una indolencia menguada por el ánimo hegemónico hasta parecer invisible. Descuidar el fortalecimiento de estos espacios de participación es su constante advertencia.

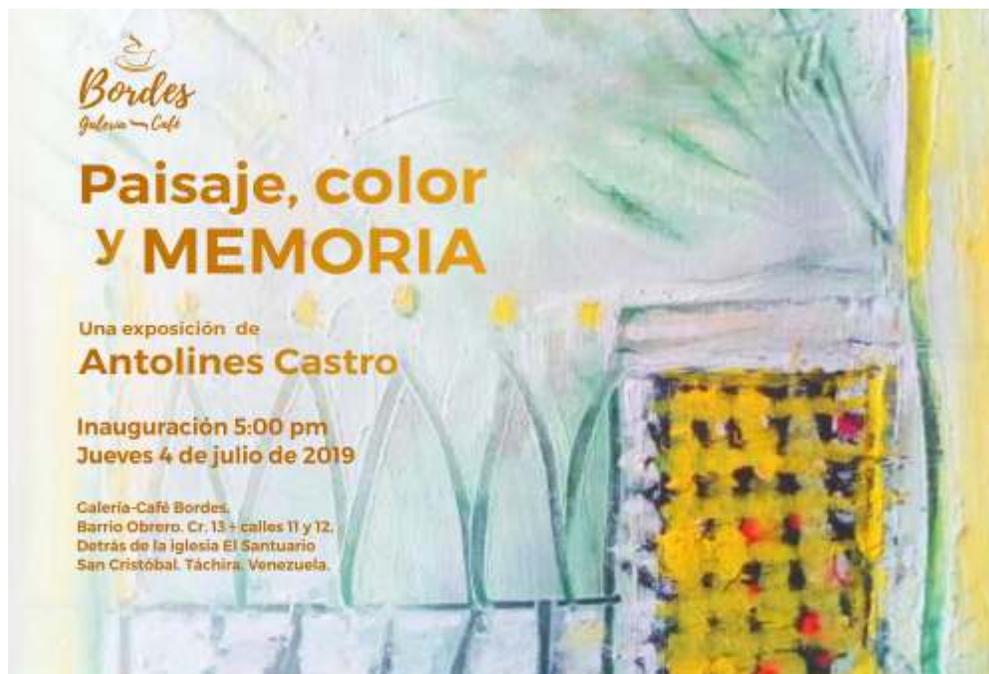
En otras páginas Pérez Oramas, habla sobre el inicio de la democracia tras largos períodos de autoritarismos, la cual se limitó a su propia supervivencia a través de la representación y la continuidad electoral, olvidando su fin de fortalecer “la comunidad identificada en valores universales, inapropiables, comunes” porque, como agrega en su siguiente párrafo: “Lo contrario de la república es el personalismo, la apropiación personalista de sus valores universales”, desde donde interpreta el autor deriva la sociedad venezolana a principios de milenio “hacia la antirepública que viene siempre de la mano de la antipolítica” (p. 42).

Despojada la democracia de su sentido, se acentuó el discurso populista en detrimento del discurso cívico, el destino discrecional de los bienes públicos, los fines de la educación y el trabajo (p. 18). Luego indica que

enajenado el pueblo, se perdió la posibilidad de encarnar una idea política medianamente aceptable (p.204), y apelar a la otredad deviene en “desidia para vernos a nosotros mismos, una incapacidad para juzgarnos, una impotencia para relatarnos, un desprecio por representarnos, una mezquindad escéptica para ponderarnos” (p. 264).

Para el autor, *hacer república* implica sumergirse en la cotidianidad de otros. Incluso limitarse a su discernimiento requiere ineludiblemente integrarse a las prácticas para su construcción en esa atmósfera maleable que es dada por sentada y se generaliza como *cultura*. En una época de vertiginosos cambios es oportuno volcar las ideas ante las arriesgadas interpretaciones de Pérez Oramas.

Jhonny Márquez
Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela
Comunicador Social
Estudiante de la Especialización en Periodismo Digital
Grupo de Investigación Bordes
marquezhonny@gmail.com



Antolines Castro¹ y el Paisaje Desnaturalizado

Reflexiones a propósito de la exposición
Paisaje, color y memoria²

Desde lo profundo de la periferia, apartado de los centros hegemónicos del arte, allá en la lejana provincia, internado en el municipio Ayacucho, un maestro del arte versado en diferentes técnicas y cuya maestría pasa por haber dominado la figuración, decide construir un discurso abstracto de un tema universal y al mismo tiempo crucial para la cultura andina como lo es el paisaje.

1 Antolines Castro es un artista tachirense nacido en San Juan de Colón (1957), ciudad donde reside y en la cual ha desarrollado su obra plástica. Estudió en la Escuela de artes visuales Cristóbal Rojas de Caracas de donde egresó en 1984. Fue integrante del taller "La piel" de Caracas en 1983. También participo en el taller de pintura del maestro Centeno Vallenilla. Su dilatada trayectoria artística está conformada por una buena cantidad de exposiciones individuales y colectivas, ha participado en los salones de arte más importantes del país tales como el Salón Arturo Michelena en Valencia y el Salón Aragua en Maracay, y su obra ha sido merecedora de varios premios y menciones honoríficas. Es una de las figuras claves en la creación e impulso del movimiento de artistas colonenses que tuvo su auge en la primera década de este siglo.

2 *Paisaje, color y memoria* fue el título de la exposición individual del artista tachirense Antolines Castro, inaugurada el 4 de julio de 2019 en los espacios de la *Galería-café Bordes* en la ciudad de San Cristóbal, estado Táchira.

Antolines Castro nos propone un ejercicio de deconstrucción del paisaje. En su propuesta difícilmente reconoceremos elementos que hagan alusión directa al referente. Esta visión de paisaje se basa en el choque gestual de las fuerzas racionales que disponen líneas verticales y horizontales como quien garabatea ciudades y formas geométricas que parecen desgeometrizarse; esta racionalidad hecha estructura es vulnerada, atacada y de manera sublime forzada a comulgar con el brochazo que desdibuja y la mancha caótica, en lo que podríamos llamar un ejercicio de armonizar los opuestos, lo cual nos conduce a la esencia misma de la armonía, a ese momento crítico donde la paz inasible y fugaz suele florecer, momento trepidante que ahoga el suspiro y parece imponer la calma, pero nada hay tan desnaturalizado como esa calma, es por eso que los paisajes abstractos de Antolines nos hablan de desnaturalización, porque el referente ha perdido su forma, no son montañas, ni mares, ni llanos, ni ciudades, son todos a la vez, transmutando sin cesar en ese movimiento perpetuo que es la vida, allí es donde radica la belleza de este nuevo paisajismo, en que no busca representar lo que tenemos frente a nuestros ojos sino aquello que se desploma y se transforma sin que nos demos cuenta.

Otra categoría evocada por Antolines en esta obra es la memoria, pero muy probablemente se trate de la memoria colectiva, del recuerdo lejano de las fuerzas titánicas que originaron el mundo, esa memoria que habita de igual manera en el ADN, en las rocas, en el viento o en el cantar de los pájaros.

Los paisajistas de la escuela costumbrista quisieron captar aquellas fuerzas originarias de la tierra, del mar y del cielo mediante fidedignas representaciones gestadas a través de un despliegue técnico sinónimo de minuciosidad, pero Antolines sin desechar la destreza técnica apela al proceso contrario, su propuesta consiste en dismantelar las formas, hacer caso omiso del detalle preciso, y abrazar el gesto, porque ese gesto es corporalidad y en cada gesto cuya estela es registrada se conserva de manera inefable la memoria del mundo.

Oswaldo Barreto Pérez
Grupo de investigación Bordes
San Cristóbal, julio de 2019



Antolines Castro
Sin título
2015
acrílico sobre madera
25 x 25 cm



Antolines Castro
Sin título
2015
acrílico sobre madera
25 x 25 cm



Antolines Castro
Sin título
2015
acrílico sobre madera
25 x 25 cm



Antolines Castro
Sin título
2015
acrílico sobre madera
25 x 25 cm



Antolines Castro
Sin título
2015
acrílico sobre madera
25 x 25 cm